

# IL SENSO IMPERVIO

VETTE E ABISSI DELL'INTERPRETAZIONE ESTREMA

*a cura di*

**MASSIMO LEONE**





I SAGGI DI LEXIA

52

*Direttori*

**Ugo VOLLI**

Università degli Studi di Torino

**Guido FERRARO**

Università degli Studi di Torino

**Massimo LEONE**

Università degli Studi di Torino



Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli



Il presente volume è stato realizzato nell'ambito dell'attività di ricerca presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler, che ne ha finanziato la stampa con il contributo della Provincia autonoma di Trento.

# **IL SENSO IMPERVIO**

## **VETTE E ABISSI**

### **DELL'INTERPRETAZIONE ESTREMA**

*A cura di*

**MASSIMO LEONE**

*Contributi di*

**ALBERTO FABIO AMBROSIO, MARGHERITA ANSELMi,  
FELICE CIMATTI, SIMONA CHiodo, MONICA CONSOLANDI,  
MARTINA CORGNATI, PAOLO COSTA, CRISTINA DEMARIA,  
MARIA GIULIA DONDERO, VALERIA FABRETTI,  
MIRIAM FERRARO, MARCELLO FRIXIONE, LUCIA GALVAGNI,  
MASSIMO GIULIANI, GERHARD GLÜHER, MASSIMO LEONE,  
COSTANTINO MARMO, ANGELA MENGONI,  
VALENTINA PISANTY, PIERO POLIDORO, BORIS RÄHME,  
ALBERTO ROMELE, LUCIO SPAZIANTE, STEFANO TRAINI,  
ILARIA VALENZI, UGO VOLLI, MAURIZIO ZANOLLA ALIAS MANOLO**



**aracne**



ISBN  
979-12-218-0972-5

PRIMA EDIZIONE  
**ROMA** 6 NOVEMBRE 2023

## INDICE

- 11    *Prefazione*  
      Il senso impervio  
      *Massimo Leone*
- 15    Quando il senso che incontriamo “per via” è davvero impervio:  
      Un percorso filosofico-semiotico  
      *Ugo Volli*
- 37    La banalizzazione dell’estremo  
      *Valentina Pisanty*
- 51    Guerre, conflitti, violenze: Quando a torturare è una donna. Il caso  
      di Ingrid Olderöck, La mujer de los perros  
      *Cristina Demaria*
- 75    L’interpretazione estrema in musica: la cover tra reinterpretazione  
      e lettura critica  
      *Lucio Spaziante*
- 91    Interpretare il *pardes*: Potenzialità e pericoli dell’ermeneutica  
      ebraica  
      *Massimo Giuliani*
- 101   Ragionare oltre l’estremo: Frammenti di una discussione medievale  
      e post-medievale  
      *Costantino Marmo*

- 117 L'impossibile chimera  
*Martina Corgnati*
- 141 La luce come promessa di trascendenza: indagini pittoriche  
e fotografiche  
*Maria Giulia Dondero*
- 163 Extreme Expressions of 20th-Century Artistic Practices  
*Gerhard Glüher*
- 177 La forma impervia: *Birkenau*, pittura e enunciazione estrema  
*Angela Mengoni*
- 191 "Crisi della presenza" e sacro  
*Felice Cimatti*
- 209 Agli estremi della lingua della poesia  
*Marcello Frixione*
- 223 Il Paradiso di Dante e l'esperienza estrema della visione di Dio  
*Stefano Traini*
- 241 Dal bordo alla soglia: Un'interpretazione semiotica  
degli sport estremi  
*Piero Polidoro*
- 261 Immanenza radicale: Dalle tecnologie emergenti al futuro  
dei cardini della cultura occidentale  
*Simona Chiodo*
- 275 Immagini d'Intelligenza Artificiale: Come (non) visualizzare  
l'invisibile  
*Alberto Romele*
- 293 Menzogne, menzogne sfacciate e asserzioni  
*Boris Rähme*

- 315 Se l'interpretazione del religioso si fa intersezionale: Diversità e minoranze religiose nella topologia delle categorie sociali e giuridiche  
*Valeria Fabretti, Ilaria Valenzi*
- 337 L'estremo dell'*habitus*  
*Alberto Fabio Ambrosio*
- 351 I significati dell'implicito nella comunicazione di cura: il caso della salute mentale  
*Monica Consolandi*
- 359 Equilibri in bilico. Significati estremi di salute: Il fenomeno della somatizzazione  
*Miriam Ferraro*
- 371 Fragili equilibri. Alla ricerca del significato tra salute e malattia  
*Lucia Galvagni*
- 389 Solitudo, Alteritas: Antinomie e impervietà dell'atto interpretativo musicale  
*Margherita Anselmi*
- 409 Perché è là? Un dialogo sulla Montagna e i suoi significati con Sebastiano Beozzo, Antonio G. Bortoluzzi e Maurizio Zanolla (alias Manolo)  
*Paolo Costa*
- 423 *Note biografiche degli autori*

*Classificazione Decimale Dewey:*

121.68 (23.) NATURA DELL'INTERROGAZIONE. SIGNIFICATO, INTERPRETAZIONE, ERMENEUTICA

401 (23.) LINGUAGGIO. FILOSOFIA E TEORIA



## PREFAZIONE

# IL SENSO IMPERVIO

Massimo Leone

L'estremo è una coordinata del senso e del linguaggio che tocca da sempre il religioso ma che s'insinua in molte altre dimensioni, a volte avviluppandosi anche al quotidiano. Etimologicamente indica un'esteriorità condotta alle sue massime conseguenze, e dunque scoperta, esplorata, o semplicemente sognata, agognata, immaginata. L'estremo è il punto nel fuori assoluto cui si guarda con timore, o con ardore, ma comunque di rado con indifferenza. È ciò che ci colloca fuori dal compasso del senso e dell'azione comuni, e che sfida l'interpretazione. Cosa diventa un pensiero, se portato alle estreme conseguenze? E cosa una dottrina, se spinta fino ai suoi termini più rarefatti, fino alle contraddizioni del paradosso? L'estremo attrae, l'estremo affascina, proprio perché promette un riequilibrio totale, un punto di vista radicalmente differente sul mondo, sull'umanità, sulle cose. Spingersi verso l'estremo richiede energia, però questa può essere di volta in volta costruttiva o distruttiva, bruciare le steppe di senso che separano dalle vette, dai poli, dalle cime dell'interpretazione o dell'atto, oppure consistere in architetture della pazienza, che pian piano spingono l'esistenza verso terreni ignoti, più puri. L'estremo affascina il corpo così come le culture, e anzi attraverso il primo spesso le seconde esercitano il proprio gusto dell'esterno assoluto, associandolo alla normalità del presente attraverso cammini scoscesi ma segnati dagli sforzi, dalle tappe, dalle mappe di chi li ha già almeno in parte percorsi.

Durante quattro giorni di pensiero interdisciplinare all'estremo, relatori e relatrici di diverso convincimento metodologico si sono incontrati a Trento (30 novembre - 3 dicembre 2023), presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler, per capire cosa succede al gesto, all'atto, al pensiero, all'interpretazione quando l'atmosfera si fa più rarefatta e si assottiglia la corda di sicurezza che la lega alla tradizione; cosa accade all'interpretazione, al senso, ai segni quando vengono spinti dal mito di una comprensione ultima, di un'azione definitiva, di una conquista sovrumana.

Si è parlato di esegesi dei testi sacri, e di quale parola essi rilascino quando condotti verso le vette della mistica, ma anche in fondo agli abissi del fondamentalismo; di modernità, che sembra reggersi su una normalizzazione del senso nell'opinione pubblica ma che simultaneamente ne ricava alienazione, e vi reagisce anche attraverso pensieri anti-moderni di un rifiuto dei compromessi, attraverso slanci di irreconciliabilità. Si è parlato di verità e credenze, e di come si torca e si distorca la loro logica se spinta verso plaghe estreme, ove il convincimento diventa fede e la fede si volge in fede cieca, che a volte perde ma che altre volte salva, e consente la resilienza di fronte alla tragedia; di momenti ultimi nella vita etica, ove l'umano si confronta alla malattia senza rimedio, alla sofferenza senza appello, al pensiero ormai ineliminabile della frontiera ultima, del liminare di vita e morte. Si è parlato dei conflitti che si creano attorno ai punti estremi della topologia religiosa, agli effetti sociali che provocano, e a come sia complesso e a volte intrattabile ricondurli a una gestibilità del sociale e del politico. Si è parlato di nuovi radicalismi, ma anche di novelle alleanze, di pratiche intersezionali della rivendicazione e del militantismo, spesso sorrette dal senso religioso che promana dai testi interpretati. Si è parlato di come la parola estrema si pieghi ai mezzi che la esprimono e al contempo li forgi, gettando il senso delle cose ultime e delle azioni estreme nei nuovi luoghi della tecnica e della tecnologia, immaginando mondi, popolandoli con i sogni di una nuova intelligenza macchinica, di corpi transumani che non si corrompono, di utopie della vita e distopie della sopraffazione.

Parlare dell'estremo, dei pensieri che suscita, delle emozioni che provoca, delle azioni cui conduce, è una sfida per le metodologie della conoscenza, soprattutto per gli studi religiosi, che da sempre camminano

sul filo di un sapere a tratti impraticabile. Attornati da vette, circondati dai passi e dalle parole di chi le ha sfidate, ma anche dalla memoria di antichi conflitti che in Trento trovarono un tentativo di conciliazione, studiosi e studiose, insieme con interpreti diversi dell'estremo, dall'alpinismo al virtuosismo musicale, si sono interrogati/e su come cambi il senso quando si spinge verso le vette, i poli, le frontiere estremi, e su come le società e le culture abbiano immaginato l'esperienza e la scrittura del senso impervio.

Gli interventi presentati durante il convegno sono stati interamente rimaneggiati per questa pubblicazione e sottoposti a valutazione redazionale. Si ringraziano innanzitutto la Fondazione Bruno Kessler, il Centro per le Scienze Religiose, e il suo personale, per l'appoggio dato a questa iniziativa. Si ringraziano, in particolare, la Dott.sa Elisabetta Lopane e la Dott.sa Isabella Masè. Si ringrazia inoltre il Professore Remo Gramigna per il contributo dato all'edizione dei testi.



## **QUANDO IL SENSO CHE INCONTRIAMO "PER VIA" È DAVVERO IMPERVIO: UN PERCORSO FILOSOFICO-SEMIOTICO**

Ugo Volli

*Abstract:* This Semiotics, as an academic discipline, posits that human beings engage in the processing, transformation, and creation of meaning. It concerns itself with understanding the underlying principles governing these cognitive operations. However, semiotics itself falls short in providing a definitive definition of what constitutes meaning. In light of a phenomenological perspective, we constantly encounter meaning in our daily experiences. We perceive objects and phenomena as meaningful entities rather than mere perceptual stimuli, collections of pixels, or spots of color. With the exception of moments of profound physical or mental despair, we recognize that we inhabit a world imbued with significance – a world that is vastly distinct from, and considerably more enriching and reassuring than, the seemingly purposeless reality of the various energies and substances that continually impact us. We acknowledge that meaning is apprehended through the employment of transcendental, sensory, and cultural filters, albeit often unknowingly. Yet, upon closer examination of this meaning that unfolds in our journey through life, we must acknowledge its elusiveness. It remains impervious to comprehensive understanding on at least three significant levels: firstly, the level of scientific and philosophical inquiry, which probes into the reasons and mechanisms behind the nature of things; secondly, the level of comprehending the overall meaning of the world, an area traditionally addressed by philosophy

and religion; and thirdly, the complexity introduced by the fact that phenomena are frequently shaped by external forces with the intention of evoking specific interpretive effects within us. The scope encompassed by these levels is vast. In general, it can be asserted that as one delves deeper into complexity, the resistance of meaning becomes more pronounced, necessitating a greater degree of interpretive labor.

*Keywords:* Sense, Meaning, Sense effects, Semiotics, Philosophy of language, Semantics

Vorrei partire da un'osservazione piuttosto ovvia: il senso del titolo del convegno da cui deriva questo saggio ("Il senso impervio" – Trento 30.11-3.12.2022) è impervio. Impervio, dice il Dizionario Sabatini Colletti, significa "difficile da percorrere, da attraversare perché scosceso, accidentato "e figurativamente 'difficile da comprendere'". Conferma il Dizionario Garzanti: impervio "si dice di luogo per cui è impossibile o difficile transitare [...] di difficile attuazione, arduo, difficile". È evidente che l'impervietà del nostro titolo è metaforica. Ma proprio per questo pone dei problemi. Ogni metafora si basa su un'analogia depositata nell'Enciclopedia di una cultura, anche se non sempre colta consapevolmente dai parlanti. E proprio per questa condizione essa ci può rivelare dei presupposti culturali che non vengono tematizzati, come ci ha insegnato Blumemberg (1969). Vale dunque la pena di seguire dunque almeno inizialmente il suggerimento "figurativo" del Sabatini Colletti e pensare che la sfida di questo titolo consista nell'idea che il senso impervio sia quello "difficile da comprendere". Ne segue immediatamente però una domanda teorica che interpella filosofi e semiotici: come il senso, che in prima approssimazione è proprio il risultato e il presupposto della comprensione, può essere davvero "difficile da comprendere"? La difficoltà di comprensione non è forse incapacità di cogliere il senso? E se abbiamo trovato il senso di qualcosa, non l'abbiamo perciò compresa? Ancor di più: si può "comprendere" il senso, quando esso è il risultato della comprensione? Che cos'è il risultato di questa comprensione del compreso? Un secondo senso, che potrebbe anch'esso essere compreso o meno? Ma non ci mettiamo così sulla

strada, per dirla con Hegel, di una “cattiva infinità” nel nostro modo di pensare la semantica? Può esistere dunque davvero un senso “impervio”, un senso essenzialmente “difficile” (da comprendere)? Questa locuzione è evidentemente un ossimoro, una provocazione, l’indicazione di un’al-di-là del senso che sfida l’analisi razionale, almeno quella più semplicistica. Se è così, se si allude dunque a un senso dopo il senso, quali possono essere le condizioni della sua esistenza?

Bisogna innanzitutto sgomberare il campo da un equivoco: nel mondo della semiotica l’aggettivo “difficile” in semantica si associa soprattutto a un contributo teorico di Umberto Eco che nel suo *Trattato* (Eco 1975) contrappone una *ratio facilis* a una *difficilis* della significazione. Ricordiamo che per Eco queste sono le due modalità secondo le quali, nella produzione segnica, si articola il rapporto tra tipo e occorrenza.

Si ha *ratio facilis* quando un’occorrenza espressiva si accorda al proprio tipo espressivo, quale è stato istituzionalizzato da un sistema dell’espressione e – come tale – previsto dal codice. Si ha invece *ratio difficilis* quando un’occorrenza espressiva è direttamente accordata al proprio contenuto, sia perché non esiste tipo espressivo preformato, sia perché il tipo espressivo è già identico al tipo di contenuto.  
(Eco 1975, p. 246)

Si tratta di un modo, a mio modo di vedere assai più interessante, di caratterizzare quello che oggi nella vulgata semiotica si usa caratterizzare come “semisimbolico” (per un esame di questa categoria rimando a Calabrese 1999). È chiaro che qui Eco tratta dei *modi di produzione segnica*, cioè di come si possa dare espressione a un contenuto in qualche modo già stabilito (la questione se esistano dei contenuti precedenti alla loro espressione è importante e certamente difficile; ma Eco qui la dà per presupposta, forse sulla scorta dell’idea peirceana che i contenuti siano degli “oggetti” autonomi e non saussurianamente i correlativi della loro significazione). Noi però ora invece siamo chiamati a chiarire un altro problema, quello dell’impervietà o difficoltà del senso in sé, non dei modi della sua espressione. Rispetto al nostro obiettivo la distinzione di Eco è dunque una falsa pista. È pertanto necessario dirigere la nostra ricerca altrove, in una direzione più radicale. Occorre

concentrarsi su un problema ancor più paradossale dell'ossimoro contenuto nel nostro tema, che però lo fonda, cioè sul fatto che *non è affatto chiaro che cosa sia in generale il senso*.

La semiotica contemporanea presuppone in sostanza che gli esseri umani elaborino, trasformino, creino qualcosa (una sostanza immateriale? Una relazione? Un'attività? Lo vedremo meglio in seguito) che essa nomina "senso". Questo "senso" non è però l'oggetto diretto delle sue ricerche. La nostra disciplina si occupa invece della grammatica delle operazioni intorno a tale "senso", mettendola in generale in relazione con un'altra realtà, variamente caratterizzata come nelle diverse scuole come "segnica" o "testuale" che ne sarebbe la "manifestazione": la sola realtà empiricamente rilevabile del "senso", quella che viene effettivamente prodotta e percepita. Secondo questa linea di analisi, la manifestazione sarebbe un oggetto più o meno complesso (per l'appunto un segno o un testo) che rivestirebbe una sorta di ruolo vicario, in quanto caratterizzata dal fatto di "stare per qualcos'altro", *aliquid pro aliquo*, come si usa citare Agostino, anche se la sua espressione esatta è "*Signum est quod se ipsum sensui et praeter se aliquid animo ostendit*" (*De dialectica* 5 - 1845, p. 1411), in cui – in maniera molto significativa per noi qui – si mettono in contrasto *sensus* come percezione e *anima* come comprensione). Nelle semiotiche del segno, quella saussuriana come quella peirceana, il senso si risolve nel significato, con tutte le ambiguità del termine

Ma è chiarissimo che ciò non vale per la semiotica del testo (che sostituisce il significato segnico con una nozione decisamente vaga di "contenuto", che non coincide però col senso); essa, dunque, soprattutto quando si occupa del luogo che considera decisivo per il senso e cioè il dispositivo narrativo, non è in grado di definire *che cosa sia* questo "senso", facile o impervio che sia, anzi non si è mai proposta tale compito, lasciando il senso come un presupposto non analizzato. Molto esplicitamente, Greimas nel *Dizionario* (Greimas e Courtés 1986 *ad vocem*) sostiene che, assunto come "proprietà comune a tutte le semiotiche, il concetto di senso è *indefinibile*" e aggiunge che "anteriamente alle sue manifestazioni sotto forma di significazione articolata, *nulla* si potrebbe dire del senso, se non facendo intervenire presupposti metafisici fin troppo carichi di conseguenze". E però nello stesso



luogo accenna all'esistenza di due “approcci del senso” “intuitivi o semplici”, che sembrano il nucleo di possibili definizioni: da un lato il senso “può essere considerato come ciò che permette le operazioni di parafrasi o di transcodifica”, dall'altro ciò che fonda “l'attività umana in quanto intenzionalità”.

In effetti si tratta di due fra i problemi principali della semiotica: a) che cosa c'è in comune, al di là delle differenze di *espressione* (che però nella teoria greimasiana devono sempre implicare differenze di *contenuto*, dato che la teoria li tratta sempre come termini “correlativi”) fra i molti modi in cui una *stessa* storia può essere raccontata o parafrasata, o uno *stesso* concetto può essere esplicitato o transcodificato? Qual è l'*invariante* delle “traduzioni intrasemiotiche” (come Eco 2003 chiama queste operazioni di parafrasi, transcodifica ecc.) che ho esplicitato usando il termine “stesso”?

E, sull'altro punto, b) quale può essere il *fondamento* della nostra *intenzionalità*, soprattutto quando diciamo o significhiamo qualcosa? Vale la pena di sottolineare l'ambiguità introdotta in quest'ultima domanda dalla nozione di “intenzionalità”. Essa nella lingua comune significa “intenzione”, cioè volontà e consapevolezza *specificata* nell'agire (e dunque in questa accezione il senso sarebbe un *fine*, ciò che *specificamente* ci proponiamo svolgendo “un'azione”, presumibilmente un'azione semiotica). Bisogna ricordare però che “intenzionalità” nel linguaggio fenomenologico è *la tensione verso un polo correlativo al nostro operare*, il “tendere-a” qualcosa, senza cui per esempio non c'è coscienza o attività umana. Come scrive Edmund Husserl (2002, § 84): “Noi intendemmo per intenzionalità la proprietà dei vissuti di essere ‘coscienza di qualche cosa’.”<sup>(1)</sup> Il senso allora sarebbe definito dal suo carattere *direzionale*, che a un certo punto della storia della parola è entrato anche nel suo significato dizionario, come quando diciamo “senso di marcia, senso unico, senso vietato” ecc.

In ogni caso, per Greimas, l'attività linguistica e semiotica sarebbe resa possibile dal fatto di essere basata su questa fondamentale intenzionalità della coscienza. I due sensi citati dell'intenzionalità convergono nell'idea di *tendere a, aver di mira* qualcosa. È da questa *direzionalità* dell'intenzione che viene l'accezione derivata ma fondamentale

---

(1) Corsivo mio.

nel linguaggio comune per cui il “senso di una cosa” indica il suo *sco-po* (di cui vale appena la pena di ricordare il fondamento oggi poco consapevole ma certamente assai rilevante in una metafora visiva: scopo (“σκόπος”), da una radice che indica lo sguardo). Se condividiamo questo passaggio, prendiamo in considerazione una linea di pensiero molto impegnativa sul senso, che ritroviamo anche in molti esempi linguistici. Chiedendomi *che senso abbia un oggetto*, mi domando in sostanza a che cosa serva. Meditando sul *senso della mia vita*, mi interrogo su che cosa ho fatto della mia esistenza, su quel che ho realizzato dei miei progetti, su dove sono mi sono diretto. Se credo che *il mondo abbia senso*, lo colloco all’interno di un *progetto* (divino o anche solo evolutivo).

Spesso non è facile vedere questo senso, ci si scoraggia o si arriva comunque a un punto di vista cinico o nichilista. E allora esso appare particolarmente *impervio*, addirittura impraticabile. Ma come diceva Wittgenstein nel *Tractatus* (2009 § 6.51) “Lo scetticismo è non incon-futabile, ma apertamente *insensato*”<sup>(2)</sup> perché “vuol mettere in dubbio ove non si può domandare”. Dunque, non avrebbe senso dubitare della possibilità di un senso complessivo perché lo si dovrebbe fare a parole e dunque usando la loro sensatezza per noi e per i nostri interlocutori. Il senso, questo senso, non è in realtà enunciato, ma risulta implicito nell’attività stessa del linguaggio, è presupposto dal nostro stare al mondo come esseri razionali o parlanti. I suoni che proferiamo, le lettere che scriviamo, i discorsi che facciamo hanno senso, innanzitutto perché sono il *frutto di un’intenzione*, hanno uno scopo *praeter se*. Tutto ciò però per Greimas come per Wittgenstein sarebbe “indefinibile” (“nulla se ne può dire”), almeno prima che tale intenzione sia resa esplicita e staccata dalla soggettività (secondo il fenomeno non solo linguistico ma filosoficamente rilevante del “*débrayage*”) e dunque articolata in concrete *manifestazioni*, cioè in *espressioni*, che pertengono già alla dimensione testuale, comunque intersoggettiva della comunicazione. Sennonché tali espressioni non sono più senso ma segno (o testo, a seconda delle terminologie).

Del senso allora non si potrebbe dire nulla, si potrebbe parlare solo delle sue espressioni. Ma non si può non notare che i due libri più

---

(2) Corsivo mio.

impegnativi di Greimas si intitolano *Del senso* (I e II), che nel suo lavoro si parla spesso di “effetti di senso”, “surplus di senso”, in un testo tardo ci si propone addirittura (Greimas e Fontanille 1996, p. 4) di studiare “un’immagine del senso anteriore e insieme necessaria alla sua discretizzazione”, che viene denominata, con un rimando più a Merleau Ponty che ad Heidegger, “orizzonte ontico”. Dunque per Greimas del senso non si può parlare, ma non se ne può fare a meno. Per dirla con Ovidio *Nec sine te, nec tecum vivere possum* (*Amores*, 3, 11B, 7).

Eco invece non ama questo termine, non ne fa quasi mai uso in un contesto teorico, ma lo impiega solo come parola comune. Per fare solo pochi esempi lo usa spesso per parlare genericamente di “un altro senso” di un testo ambiguo, per specificare che usa un termine “in senso kantiano” (per esempio 1984, p. 3), o per spiegare che sta ragionando “in questo senso” (*ibid.*), cioè come appena specificato oppure “nel senso opposto” a quello (per esempio 1984, p. 8) o infine come sinonimo di significato o significazione. Il suo termine specifico per le unità di contenuto è “significato” usato inizialmente nella correlazione saussuriana col “significante” e poi come specificazione dell’“oggetto” di Peirce.

Quest’ultimo uso – “senso” come equivalente a “significato” – è in realtà alquanto diversa da quello di Saussure, cui Tullio De Mauro, nella sua influentissima traduzione italiana del *Cours* (Saussure 1967) dedica una lunga nota (la 231, di p. 440). Sulle tracce di Burger e Prieto, De Mauro sostiene che è fondamentale la “distinzione fra *signifié*, classe astratta di significazioni che è contenuta nella *langue*, e *sens* o *signification*: concreta, individuale utilizzazione del *signifié*, ‘particolare rapporto sociale istituito da un atto semico’.” Insomma, il senso secondo Saussure sarebbe non, come invece proporrà Greimas, una “proprietà comune a tutte le semiotiche” (che in questo caso naturalmente non vanno identificate con diverse teorie ma con i vari “sistemi significanti” di cui parla Hjelmslev 1968), ma come ciò che costituisce lo *specifico* contenuto di uno *specifico* atto di significazione e si pone dunque al livello dell’uso del linguaggio, della *parole*, come quando si dice che il senso di una certa espressione è ambiguo, o che qualcuno ha usato un “doppio senso”, oppure che parlo di “pesca” nel *senso* del frutto e non della cattura di pesci, eccetera. È importante vedere come questo appiccio attribuisca al senso *un carattere relazionale*. Si tratterebbe cioè

della relazione o del percorso che il concreto atto di parola instaura fra l'identificazione di un certo significante in un certo contesto, la selezione semica che il contesto impone, l'applicazione pragmatica alla situazione comunicativa, l'identificazione conseguente di un significato. Questa linea di pensiero verso il senso come proprietà specifica della *parole*, cioè di peculiari situazioni che possono essere più o meno chiare e semplici da afferrare e da inserire nelle griglie della cultura, può certamente essere utile alla nostra ricerca del "senso impervio", proprio perché ne sottolinea il carattere di percorso.

Ci conviene però allargare ancora un po' la nostra indagine, prendendo in considerazione innanzitutto le più comuni (per noi) traduzioni interlinguistiche del lessema italiano "senso", anche se l'equivalenza semantica interlinguistica della terminologia teorica è certamente sempre discutibile. Peraltro, l'abbiamo un po' superficialmente già data per scontata discutendo di Saussure e Greimas, come se *sens* fosse automaticamente la stessa cosa di *sensò*. Per evitare facili equivoci è opportuno mettere in contrasto qui la terminologia che nelle diverse lingue traduce il nostro "senso" con quella del "significato" che in un modo o nell'altro gli è spesso accostato e contrapposto nello stesso campo semantico (insieme a termini meno diffusi come "connotazione", "denotazione", "significazione", "significanza" ecc.). Tale contrapposizione lessicale non implica da parte mia l'adesione all'importante tradizione fregeana (specificata per esempio in Frege 1965) per cui il significato (*Bedeutung*) sarebbe l'estensione o referente di un termine e il senso (*Sinn*) la sua intensione, intesa come "il modo di arrivare al significato" Scrive Frege (nella traduzione italiana che utilizza le corrispondenze standard appena ricordate):

Pensando a un segno (sia esso un nome, o un nesso di più parole, o una semplice lettera), dovremo collegare a esso due cose distinte: e cioè, non soltanto l'oggetto designato, che si chiamerà "significato [*Bedeutung*] di quel segno", ma anche il "senso [*Sinn*] del segno", che denota il modo come quell'oggetto ci viene dato. Per esempio, [...] per le espressioni "stella della sera" e "stella del mattino", esse designano l'identica stella e perciò hanno il medesimo significato [*Bedeutung*], ma hanno invece, com'è ovvio, un senso [*Sinn*] diverso.

Si tratta di un’idea diffusa in tutta la filosofia analitica, anche se bisogna notare che la traduzione in altre lingue dei due termini tedeschi principali è certamente discutibile. Essa però a noi dice poco: perché il “significato” dovrebbe essere un oggetto (ciò che di solito chiamiamo “referente”) piuttosto che un concetto? Che cos’è questo “modo come quell’oggetto ci viene dato”? A parte l’applicabilità esclusivamente lessicale (non iconica, dunque ma nemmeno narrativa) di queste considerazioni, che cosa intendiamo esattamente dicendo che una parola o un concetto sia “un modo” di “dare” un “oggetto”? Nel seguito non mi occuperò più di questa definizione, che chiaramente ha poco a che fare con l’impervietà del senso. Torno quindi al piccolo sondaggio lessicografico che mi interessa far presente per mostrare l’incertezza della terminologia rilevante per il nostro problema. Prendendo come riferimento le equivalenze proposte da Nicola Abbagnano nel suo dizionario (1961) troviamo:

Italiano	Greco	Latino	Inglese	Tedesco	Francese
Senso	aisthesis	sensus	sense	Sinn	sens
Significato	lektòn	significatio	meaning	Bedeutung	signification

Fra le lingue non citate da Abbagnano, val la pena di citare ancora l’ebraico che distingue il “senso” della percezione (*hush*) dal “significato” nel senso di commento o esplicitazione (*perush*); ma vi troviamo anche il lessema *muva* che designa il senso della specifica occorrenza linguistica e *mashmaut* come significanza (così il prezioso *Dizionario di ebraico* di Massimo Giuliani e Marco Bertagna - 2019). In sanscrito invece abbiamo *artha* che indica sia il significato concettuale che il referente e *abidha* che è “nome, denominazione, denotazione [...] il senso primario o letterale della parola”: così Alberto Pellissero (2020) nelle varie voci del suo *Dizionario di sanscrito per filosofi*.

Vale la pena, inoltre, di sapere che il senso tecnico, certamente un po’ impervio, del “senso” che stiamo indagando, distinto dal riferimento percettivo dei cinque “sensi” o da locuzioni come “buon senso”, “senso comune”, “senso dell’udito” ecc., in italiano arriva a essere

tematizzato abbastanza tardi ed è certamente secondario. Nella prima edizione del *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca, che risale al 1612, troviamo 147 occorrenze dell'espressione "senso", e buona parte di esse corrisponde in qualche all'oggetto semiotico della nostra ricerca. Per esempio, vi si parla spesso di "senso equivoco" o "senso metaforico" o "senso proprio" o "senso apparente", "senso anagogico" di un'espressione o semplicemente di una parola "nel senso di" un'altra. La definizione esplicita è invece totalmente percettiva: la voce "senso" vi è definita come "potenzia dell'anima, per la quale si conoscono le cose corporee presenti". (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=1&vol=0&pag=786&tipo=1>). Con lievi modifiche, questa definizione si conserva per tutte e quattro le edizioni storiche del *Vocabolario*, fino a quella del 1729-38). Ed essa è ancora la prima definizione del *Grande Dizionario* di Tommaseo e Bellini del 1861, che elenca però diverse altre accezioni:

2. Desiderio, volontà; 3. Nel plur., si dice anche degli Affetti, delle Passioni, e di tutti i Movimenti dell'animo 4. Per sentimento morale. 5. Per Appetito, Sensualità. 6. Per Intelligenza, Intelletto. 7. Per Facoltà di comprender le cose, e di giudicarne secondo la retta ragione. 8. Talora vale anche Opinione, Parere.

Solo la nona accezione (su 20), si avvicina un po' a quel che ci interessa: "Si dice anche del Significato d'una voce, d'un modo di dire, d'un discorso, d'uno scritto, e sim.". E però qui il senso di "senso" è appiattito su quello di "significato" verbale.

La situazione non cambia sostanzialmente coi dizionari contemporanei. Nel Sabatini Colletti l'accezione semantica di "senso" che ci interessa qui è posta solo al sesto posto ("significato di un'espressione linguistica, di un vocabolo: s. proprio, figurato; s. complessivo, contenuto"); nel De Mauro si trova ancora al sesto posto, suddivisa in una triplice specificazione interessante e ben fondata ma che ne aumenta ancora la complessità semantica: "6a. contenuto semantico o concettuale, significato; 6b. semiol., ling. Valore specifico che assume il significato di una parola in un contesto determinato 6c. log. Potenzialità di significazione, connotazione di un termine"), nello Zanichelli all'ottavo, ecc.

È opportuno a questo punto ricorrere a fonti direttamente filosofiche, dove l'uso del nostro termine è certamente più promettente per i nostri scopi. È interessante notare però che nel dizionario di filosofia ancora più rilevante in italiano, quello pubblicato nel 1961 da Nicola Abbagnano che ho citato sopra, la voce "senso" è poco sviluppata e riguarda soprattutto le accezioni più *sensibili* o *sensoriali del nostro termine*, con citazioni da Aristotele, Duns Scoto. Kant, dei moralisti scozzesi per la nozione di sensibilità, ecc. La nostra accezione semantica è marginale, elencata solo al quinto posto, con l'unica specificazione, certamente per noi insoddisfacente, che "senso" avrebbe "lo stesso [senso] di significato", come pensava Tommaseo e probabilmente anche Umberto Eco.

Molto più sviluppata è la voce scritta da Gaetano Chiurazzi per la *Garzantina* curata da Gianni Vattimo vent'anni dopo (Vattimo ed. 1981); ma a conferma di una tematizzazione tarda del nostro concetto vi troviamo sostanzialmente solo autori novecenteschi e definizioni tutte orientate a un'idea *linguistica* del senso, anche quando si parla di Heidegger, da cui si può pure trarre un'idea diversa, quella del senso come presupposto necessario della comprensione non solo linguistica e dunque base di quell'*ermeneutica della fatticità* che è uno dei compiti basilari del pensiero filosofico (e certamente, potremmo aggiungere noi, di quello semiotico):

Il senso [*Sinn*] è il "rispetto-a-che" del progetto in base a cui qualcosa diviene comprensibile in quanto qualcosa [Heidegger 1976: 192...] "senso" significa ciò in cui la comprensione di qualcosa si mantiene senza venire in luce esplicitamente e tematicamente [...] ciò rispetto-a-cui ha luogo il progetto primario, ciò in base a cui qualcosa può essere compreso nella sua possibilità così com'è [Heidegger 1976, p. 389]

Degno di nota è certamente il fatto che il senso appare qui come un presupposto, in qualche modo un trascendentale della comprensione, non il suo risultato: un punto di vista su cui vale la pena di riflettere, anche perché ci permette di pensare l'impervietà del senso come difficoltà di afferrare la trascendenza, che è fuori e prima del "progetto" di comprensione.

E però, come spiega un notevole saggio (assai più che una voce dizionariale) sul nostro lemma, firmato dalla curatrice Barbara Cassin, insieme a Sandra Lauger, Alain de Libera, Irene Rosier Catch, Giacinta Spinoza nel *Vocabulaire européen des philosophies* (2019, pp. 1133-1152), la nozione originaria di *aisthesis*, di *sensus* che la traduce, e dei loro derivati moderni ha a che fare proprio con la *percezione* del mondo e solo cammin facendo incontra la dimensione del *semainein*, incorporandosi nel *nous*; lo stesso percorso vale per la storia del lessema *sensus*, incrociato con *vis*, *sententia*, *intellectus* e *significatio*. Come riassume la questione Mauro Nobile (2020), infatti,

Il *Lexicon* del Forcellini suggerisce che le accezioni proprie di *sensus*, ossia quelle che fanno riferimento rispettivamente alla facoltà o all'atto vuoi del corpo che lascia percepire sensazioni, vuoi dell'animo che alberga pensieri, opinioni, sentimenti ecc., per traslazione vengono a indicare poi, *generatim*, la mente stessa, la ragione o l'uso di questa; *speciatim*, invece, "*verborum sententia[m]*, seu *id quod verbis significatur*, significato, senso, sentimento".

Emerge qui un chiasmo importantissimo fra due condizioni del senso, uno snodo ripetutamente interrogato dalla filosofia: il senso è innanzitutto, sul piano storico-filosofico ma anche su quello ontogenetico della crescita individuale di ogni individuo, l'organo di senso, l'*attività* percettiva *di qualcuno*; ma esso funziona solo incontrando *un mondo* che si rivela come *sensato* e comprensibile, che dunque *ha senso*. È quel che dice Hegel in un brano all'*Estetica*: *senso* viene usato in due sensi opposti:

"Senso" [*Sinn*] è quella mirabile parola che si usa in due significati opposti. Una volta indica gli organi dell'apprensione immediata; un'altra volta chiamiamo senso il significato [*die Bedeutung*], il pensiero [*den Gedanken*], l'universale della cosa. Così il senso da un lato si riferisce alla exteriorità immediata dell'esistenza, dall'altro alla sua essenza interna. Una percezione dotata di senso [*sinnvolle*], non scinde i due lati, ma nell'una tendenza conserva anche quella opposta, cogliendo nell'immediato intuire sensibile insieme l'essenza ed il concetto. Ma poiché essa ha in sé queste determinazioni in una unità ancora inseparata, non



porta a coscienza il concetto come tale, ma si arresta soltanto al suo presentimento (Hegel 1976, vol. I, p. 148, *con lievi correzioni*)

Vale la pena di notare una certa omologia formale fra questa analisi e quella agostiniana del segno che ho citato sopra. La nostra analisi ci impone però di andare al di là della meccanica oppositiva della dialettica hegeliana. Questi due sensi di senso, a loro volta, guardati da vicino si rifrangono: nello studiare il rapporto fra percezione sensoriale e mondo sensato hanno pertinenza, indipendentemente fra loro, l’opposizione fenomenologica fra percettivo e noetico, quella esperienziale fra attività percettiva e passivo adeguamento dell’intelletto alla cosa, quella teoretica fra l’universale riconosciuto e il particolare sentito, e implicitamente quella fra categorie dell’intelletto (ed eventualmente della lingua) e immediatezza dell’esperienza. La semiotica e la filosofia del linguaggio hanno costruito delle espressioni precise per alcune di queste possibili specificazioni. Per esempio, almeno a partire da Ogden e Richards (1966, ma [1923]) “significato” (linguistico concettuale, astratto e universale) viene opposto a “referente” (particolare e concreto)<sup>(3)</sup> ma anche (in quanto dato linguistico e pubblico) a “esperienza” (non linguistica e intima), “denotazione” a “connotazione”, “culturale” a “naturale”, “sensibile” a “sensato”. Sono tutti temi che toccano il nostro termine largamente discussi in filosofia e in semiotica, e che per ragioni di spazio non posso neppure sfiorare qui.

Questi temi sfiorano, ma certamente non esauriscono il problema che rende complicata la nostra riflessione: chi ragiona su questo problema si trova di fronte a un doppio vincolo. Da un lato non può prescindere dall’uso semantico o piuttosto da qualcuno dei diversi usi consolidati della parola “senso”, dall’altro non gli è possibile ignorare i meccanismi cognitivi e la consapevolezza *immediata* che noi abbiamo (o piuttosto riteniamo di avere) del *senso* delle cose e delle parole. L’*immediatezza del senso* è fondamentale per la coscienza, che è sempre “coscienza [immediata] di qualche cosa”, dunque come abbiamo visto, “intenzionalità” (Husserl). Ma vale anche per il “senso impervio”?

In questo insieme di problemi e in particolare nel tema del rapporto

---

(3) Una panoramica dettagliata richiederebbe uno spazio molto maggiore di quello previsto per quest’articolo.

fra “senso” e “sensi” rientra anche il grande benché intermittente dibattito teorico sui rapporti fra pensiero (o meglio percezione) e cultura, che è stato un po’ riduttivamente presentato sotto l’etichetta dell’ipotesi Sapir-Whorf. Senza tentare neanche di riassumerlo qui, vale la pena di richiamare il fatto che oggi si può e forse si deve mettere in discussione il vecchio adagio empirista secondo cui “*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*” (formulato in questi termini da Tommaso d’Aquino in *De veritate*, (2017 q. 2 a. 3 arg. 19), poi ripreso da Locke: di nuovo l’opposizione agostiniana, in cui *anima* è stata sostituita da *intellectus*). Infatti, i risultati ormai consolidati delle scienze cognitive mostrano che si percepisce solo (o almeno assai più facilmente e più velocemente) ciò che già tipologicamente si conosce, cioè ciò che, diremmo in gergo semiotico, compare già nell’Enciclopedia della società cui appartiene il percipiente e in particolare quella sezione dell’Enciclopedia che costituisce la sua competenza cognitiva. Se ciò è vero, il senso, come lo intendiamo qui, non è un prodotto dei sensi, ma del filtro che sui materiali dei sensi esercita ciò che Agostino chiamava anima. E ciò è certamente impervio.

Da questa polisemicità del nostro senso si sono aperte molte strade di ricerca. C’è l’indagine logica e filosofico-analitica iniziata almeno da Frege come si è visto e sviluppata da Kripke e Montague nel contesto dei mondi possibili, con un interessante incrocio con la teoria narrativa della semiotica; c’è la via di ricerca sul senso connotativo nell’accezione di Barthes e Eco, che ci porta in direzione dell’ideologia. C’è la ricerca delle scienze cognitive e quella lessicografica che parte dall’arbitrarietà del linguaggio per studiarne limiti e condizionamenti storici e biologici.

Io credo che qui sia più interessante affrontare il lato più impervio del senso, quello esperienziale. È una direzione (un “senso”) in cui il senso più che come *sostantivo*, cioè come un termine linguistico che esprime uno *stato* o un *oggetto*, ha un carattere di *verbo*, cioè rispecchia un’*attività* svolta o ricevuta (come si dice talvolta in gergo fenomenologico, una “donazione”). Si trova in italiano “aver senso” (ma anche in francese c’è un’espressione analoga “avoir du sens”) mentre in inglese e in tedesco significativamente il senso si coniuga con un fare: “*to make sense*”, “*Sinn machen*” (il che è ovviamente del tutto diverso dal nostro percettivo e negativo “far senso”). Il senso si può anche *dare* a qualcosa (*ergeben, donner*, ma in inglese si trova piuttosto *to make sense of*). Per

un altro verso, restando sul linguaggio verbale dell'azione e invertendo però il soggetto grammaticale dal parlante alla cosa, ci si può chiedere il *senso di qualcosa*: che senso *ha*, che cosa *significa*.

Beninteso, non si tratta qui del *significato* verbale, e neppure dell'interpretazione verbale nel senso di equivalenza fra termini o espressioni linguistiche, ma della *possibilità di comprendere* (o di *spiegare*), di *identificare un fenomeno o un oggetto*, o perfino del *non saperlo comprendere completamente* ma di percepire che pure esso *ha senso*. L'abitante della città che cammina in un bosco senza saperne identificare le specie, incontra "per via" solo dei significati generici ("albero", "cespuglio", "tronco", "fiore", "erba", "farfalla"); ma spesso è appagato dalla sua esperienza, ha con essa un rapporto estetico e non analitico, crede di cogliere nel suo andare per via *un senso* della natura e di se stesso. Così accade a chi guarda i volti di una folla, interrogandosi sulla provenienza di uno e l'emozione dell'altro, senza pretendere di averne una comprensione analitica, ma intuendo una relazione, un *senso*. E così chi si occupa di notizie e fatti storici e perfino lo scienziato che studia l'origine di una certa configurazione geologica o la ragione di una certa forma delle cellule al microscopio. *L'ermeneutica della fatticità* di cui stiamo parlando e che continuamente esercitiamo nella nostra vita può essere ben fondata su una griglia semiotica precisa, sebbene talvolta inconsapevole, e probabilmente lo è, come a livello più riduttivo anche queste esperienze hanno base in certi fenomeni della percezione indagati dalla psicologia, su un certo funzionamento neurologico, in definitiva su complesse reazioni chimico-fisiche.

Ma non è questo che conta ora, perché non ci stiamo interrogando su questa o quella grammatica o relazione causale, non stiamo invocando quella semiotica del mondo naturale che Greimas ha lasciato giustamente nel vago (e di cui dobbiamo rivendicare ora il carattere *paradossale*, obliato da una naturalizzazione scolastica che è intervenuta purtroppo nello sviluppo della disciplina). Quel che ci interessa di nuovo, come all'inizio del nostro percorso, ma speriamo con altra profondità, è il fatto che *siamo in grado di trovare senso* (o di *dar senso*, che è il movimento opposto ma convergente) *senza sforzo* al nostro essere nel mondo. Ma non ci interessa qui interrogarci sulle radici filogenetiche o ontogenetiche di questa capacità.

Il senso di questo senso non delle parole ma delle cose e dei fenomeni del mondo è ciò che ci interpella qui, perché certamente è “impervio”: per quale ragione, dobbiamo chiederci, il mondo ci appare tutto o quasi tutto sensato? La scienza ci insegna che la realtà non è questa, che la turbolenza, il caos, l’abisso del vuoto a tutti i livelli, il sovrapporsi delle radiazioni, i limiti di approssimazione determinati dagli effetti quantistici, fanno sì che la realtà non sia definibile quasi mai in termini di senso, di rapporti semplici di causa ed effetto, e neppure per lo più in termini di “cose” precise e individuate. Eppure, il mondo ci appare in questa maniera: sensato. I nostri organismi o le nostre menti (se siamo in grado di separarli) filtrano la realtà e costituiscono il nostro *Umwelt* in modo che vi appaiano oggetti e sensi. Ma di questo lavoro di filtraggio non ci accorgiamo mai, semplicemente vediamo un mondo che è *kosmos*, armonico e comprensibile.

Una cosa su cui vale la pena di riflettere è che in generale questo “atteggiamento naturale” (così lo chiama Edmund Husserl, in particolare nel testo più pertinente per noi, Husserl 2008) per cui il senso del mondo è *dato*, ci riesce assolutamente facile e normale e proprio per questo è inconsapevole. Partendo da una considerazione fenomenologica, noi incontriamo sempre e solo nella nostra vita un mondo *sensato*. Vediamo case, uccelli, onde, cielo, pioggia, fratelli, negozianti; non stimoli percettivi, pixel o macchie di colore, di cui dovremmo trovare faticosamente un senso. Nel nostro atteggiamento naturale, il senso c’è già, tutto intorno a noi ha senso.

Salvo momenti eccezionali di sperdimento fisico o mentale, che spesso richiedono spiegazione psichiatrica o attenzione medica, o sono provocati apposta per uscirne, come negli esperimenti di Benjamin, Jünger e di tanti artisti con sostanze “psicotrope”, noi diamo per scontato il fatto di vivere sempre in un ambiente *sensato*, il nostro *mondo*, ben diverso e assai più ricco e rassicurante della *realtà* insensata di tutte le energie (onde elettromagnetiche, sonore, termiche) e delle sostanze chimiche e fisiche che ci colpiscono continuamente, senza neanche che ce ne rendiamo conto nei dettagli. Questo senso che incontriamo “per via” ci appare *facile*, “pervio”, anche se lo percepiamo solo sulla base di filtri trascendentali (come fanno oggi la fisica la neurologia, ma si pensa già a partire da Kant per lo spazio e il tempo), barriere sensoriali (per

esempio i limiti della nostra percezione acustica o luminosa) e anche culturali – senza che ci rendiamo conto di applicarli.

Se però guardiamo meglio il senso “per via”, dobbiamo ammettere che anch’esso sotto certi rispetti ci deve apparire impervio. Lo è almeno a tre grandi livelli:

- a) Quello della “meraviglia” scientifica e filosofica, della domanda sul perché le cose sono così, o almeno sul come sono;
- b) Quello della complessità introdotta dal fatto che spesso i fenomeni del mondo, cui attribuiamo facilmente senso, sono determinati da altri (che siano animali o più facilmente esseri umani) allo scopo di *produrre* in noi certi effetti di senso: ciò che denominiamo *comunicazione*;
- c) Quello del senso complessivo del mondo, che costituisce la domanda della “saggezza” e di ciò che oggi chiamiamo “religione”.

La vastità di tutti questi temi è enorme e va nel caso a) dalle *naive physics* dei popoli “primitivi” alla fisica quantistica e alla neurobiologia; nel caso b) dalla superstizione anonima della scaramanzia ai più raffinati sistemi etici e teologici; nel caso c) dalla *non verbal communication* al linguaggio, alle arti, alla segnaletica complessa e infinita che rende possibili le società contemporanee.

Voglio indicare velocemente alcuni dei problemi connessi a questi ambiti. Nel caso della “meraviglia”, val la pena di ricordare che essa è indotta, provocata, cercata. I laboratori scientifici sono da questo punto di vista materializzazioni dell’*epoché* fenomenologica.

La filosofia è una contemplazione critica perché si sforza di rendere impervio quel che nell’atteggiamento naturale ha “semplicemente” senso. Dalla finestra del quartiere di inverno in Olanda, dove verso il 1620 soggiorna un cavaliere francese di nome René Descartes, che sta meditando sul fondamento della conoscenza mentre giocherella con un pezzo di cera in mano, egli intravede delle figure umane. Ecco come spiega la sua percezione (Descartes 2009 ma [1641], II):

Noi diciamo infatti di vedere proprio la cera, se ci è presentata, e non già di giudicare che essa c’è, inferendolo dal colore e dalla figura: donde

quasi concluderei che si conosce la cera per mezzo della visione degli occhi, e non per la sola ispezione dello spirito, se per caso non guardassi da una finestra degli uomini che passano nella strada, alla vista dei quali non manco di dire che vedo degli uomini, proprio come dico di veder della cera. E, tuttavia, che vedo io da questa finestra, se non dei cappelli e dei mantelli, che potrebbero coprir degli spettri o degli uomini finti, mossi solo per mezzo di molle? Ma io giudico che sono veri uomini.

E però lo sono davvero? Non vi sarà un errore, un inganno della percezione, un demone maligno che imbrogli le carte? Come esserne sicuro? Come essere sicuro di qualunque cosa? La figura della meraviglia è portata a metafora fondante nella narrazione della seconda meditazione metafisica. In essa vi è una dialettica fra senso e dubbio, possibilità e ipotesi, formulazione e certezza. Il “teatro cartesiano”, esterno alla persona o interno che sia (come sostiene Dennett 1991) è il primo luogo di questo senso filosoficamente impervio.

Nel secondo caso (la comunicazione in generale) non possiamo avere la garanzia che il nostro senso “per via”, qual che ci sembra di capire del comportamento e delle parole degli altri, corrisponda al vero, sia a quel che essi *vogliono sembrare* sia al senso *autentico* delle loro attività: una distinzione che è stata chiarita al meglio da Goffman (1969). Si presentano qui i problemi delle diverse “intentiones” della *ratio facilis* e *difficilis*, dell’uso *connotativo* del testo, delle *Enciclopedie* che esso mobilita, del percorso con cui è generato ecc. In generale si può dire che più si procede verso la comunicazione, più emerge l’impervietà del senso, più diventa determinante il lavoro interpretativo. Si crea così una tipologia di relazioni fra atti artificiali produttivi di senso e atti di interpretazione, in cui entrano in gioco false pervietà (inganni), false impervietà (enigmi), pervietà condivise (comunità), impervietà condivise (senso del “mistero”, per esempio in relazione al nostro terzo caso), poesia e arte sempre in qualche modo capaci di rendere presente il trascendente ecc. Diversi grandi analisti, da Goffman a Eco, hanno lavorato per dare ragione di questa collaborazione/sfida/incomprensione fra attori di produzione e di interpretazione), ma non possiamo dire di possedere una classificazione soddisfacente di questo ambito, che varia anche nel tempo.

Infine, nel terzo caso è il più vasto è difficile. Esso riguarda *il senso del mondo*. Dice Wittgenstein (1967, pp. 13-17):

Meravigliarsi dell'esistenza del mondo non è meravigliarsi del fatto che il mondo sia in un modo piuttosto che in un altro; è meravigliarsi del fatto che in assoluto ci sia qualcosa – dove lo straordinario non è più significativo del banale e quotidiano [...] E ora descriverò l'esperienza di meravigliarsi per l'esistenza del mondo, dicendo: è l'esperienza di vedere il mondo come un miracolo. Sono ora tentato di dire che l'espressione giusta nella lingua per il miracolo dell'esistenza del mondo, benché non sia alcuna proposizione *nella* lingua, è l'esistenza del linguaggio stesso.

Nel linguaggio del *Tractatus*: "6.44 Non come il mondo è, è il Mistico, ma che esso è. 6.45 Intuire il mondo *sub specie aeterni* è intuirlo quale tutto limitato. Sentire il mondo quale tutto limitato è il Mistico. 6.522 Vi è davvero dell'ineffabile: esso mostra sé, è il Mistico." Ma, come è noto: "7. Di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere. *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.*" Si tratta certamente del senso: tanto impervio per Wittgenstein da imporre il silenzio. Non si tace del resto nella contemplazione e nella preghiera più intensa? Non bisogna però prendere la posizione di Wittgenstein come un'affermazione fattuale; lo dice lui stesso:

6.54 Le mie proposizioni illustrano così: colui che le comprende, alla fine le riconosce insensate, se è salito per mezzo di esse, su esse, oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettare la scala dopo esservi salito). Egli deve superare queste proposizioni. Allora vede rettamente il mondo.

Una comprensione che distrugge il senso che la produce: ciò è certamente impervio. Senza dubbio queste affermazioni testimoniano di una certa idea del senso del mondo, che è profondamente segnata dalla definizione moderna e protestante del religioso. Non sono in grado di entrare qui in questo discorso impervio-impervio, se non per indicare che si tratta di una sfaccettatura precisa di quel che lo stesso Wittgenstein nelle ricerche chiamerà "forma di vita". Certamente

Aristotele o Maimonide non sarebbero stati d'accordo. Anche il senso impervio c), all'osservazione non prevenuta ed etnocentrica, appare variabile nel tempo e nello spazio. Ma quest'ambito *universale* del senso, che cioè vi sia un che di "mistico" e indicibile (Dio o un'illusione o una "trascendenza" - Volli 2021), resta certamente un contenuto largamente diffuso in tutte le culture umane. Come giocare questo decisivo gioco linguistico dipende dalla forma di vita. Ma è impossibile non giocarlo.

Siamo arrivati alla fine di questa esplorazione o forse scalata. Non possiamo certo dire di aver trovato che cosa *sia* il senso, anche perché abbiamo visto che la sua natura è forse più quella di un'attività, benché inconscia, di una ricerca, di una donazione, di un'interpretazione che di una sostanza. Ma forse qualcosa abbiamo capito. Se non altro che il senso vivo, quello che non è sepolto in un dizionario o in un'enciclopedia, è sempre impervio.

## Riferimenti bibliografici

- ABBAGNANO N. (1961) *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino.
- AGOSTINO D'IPPONA (1845) [probabilmente 386-387] *Principia dialecticae vel De dialectica*, in *Patrologia Latina* (Migna ed.), vol. 32, coll. 1409-1419, Parigi: Montrouge. Online: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/104\\_migne\\_pl/1815-1875,\\_Migne,\\_Patrologia\\_Latina\\_032\\_\(AD\\_1845\)\\_Universite\\_Catholique\\_Lille,\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/104_migne_pl/1815-1875,_Migne,_Patrologia_Latina_032_(AD_1845)_Universite_Catholique_Lille,_MLT.pdf), consultato per l'ultima volta il 20.2.23
- BLUMEMBERG H. (1969) [1960] *Paradigni per una metaforologia*, il Mulino, Bologna.
- CALABRESE O. (1996) *Lezioni di semisimbolico*, Protagon, Firenze.
- CASSIN B. (a cura di) (2019) *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil, Parigi.
- DENNETT. D.C. (1991), *Consciousness Explained*, Little & Brown, New York.
- DESCARTES R. (2009) [1641] *Meditazioni metafisiche*, Mursia, Milano.
- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- FREGE, G. (1965) [1892] "Senso e significato", in G. Frege *Logica e aritmetica*, Boringhieri, Torino, 374-404.



- GIULIANI M., BERTAGNA M. (2019) *Dizionarietto di ebraico*, Scholé Morcelliana, Brescia.
- GOFFMAN E. (1969) [1959] *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna.
- GREIMAS A. J., COURTÉS J. (1986) [1979] *Semiotica, dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Casa Usher, Firenze.
- GREIMAS A. J., FONTANILLE J. (1996) [1991] *Semiotica delle passioni*, Bompiani, Milano.
- HEGEL G.W.F. (1976) [1835–1838], *Estetica*, Einaudi, Torino.
- HEIDEGGER M. (1967) [1927] *Essere e tempo*, Longanesi, Milano.
- HJELMSLEV L. (1968) [1943] *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- HUSSERL E. (2002) [1913] *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Libro primo, Einaudi, Torino.
- (2008) [1910–11] *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, Quodlibet, Macerata.
- NOBILE M. (2020) “Essere, possibilità, senso – Note per un confronto Rosmini Husserl” in M. Nobile (a cura di), *Rosmini e la fenomenologia*, Studi e ricerche 23, Università degli Studi di Trento, Trento.
- OGDEN C. K. E I. A. RICHARDS (1966) [1923] *Il significato del significato*, Il saggiautore, Milano.
- PELLISSERO A. (2020) *Dizionarietto di sanscrito per filosofi*, Scholé Morcelliana, Brescia.
- SAUSSURE, F. DE (1967) [1922] *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari
- TOMMASO D’AQUINO 2017 [1258] *Questiones disputatae de veritate*, Marietti, Genova. Online <https://www.corpusthomisticum.org/qdvo1.html>
- VATTIMO G. (a cura di) (1981) *Enciclopedia di filosofia*, Garzanti, Milano.
- VOLLI U. (2021) “Talking (and arguing) with transcendence”. In R. A. Yelle e J. Ponzio (a cura di), *Interpreting and Explaining Transcendence: Interdisciplinary Approaches to the Beyond*, De Gruyter, Berlino e Boston, 153–168.
- WITTGENSTEIN L. (1967) [pubblicata nel 1965 ma pronunciata probabilmente nel 1929] *Conferenza sull’etica*, in L. Wittgenstein. *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, (a cura di M. Ranchetti), Adelphi, Milano, pp. 5–18.



## LA BANALIZZAZIONE DELL'ESTREMO

Valentina Pisanty

*Abstract:* In the central episode of Elie Wiesel's *Night* (1958), the narrator is forced to witness the hanging of a child and, as he wonders where God is, an inner voice tells him that God is there, hanging on the gallows. Wiesel's interpretation was reiterated in a famous 1978 article where he wrote that the Holocaust is "the ultimate event, the mystery that can never be understood or transmitted". I will not delve into the theological implications of such statements, in which the victims' suffering is described in terms of an intense union with God. Against the background of Umberto Eco's analysis of the "symbolic mode", I shall instead dwell upon the influence exercised by Wiesel's words on the reconfiguration of the witness as an enunciative role. While for other survivors the act of testifying is founded on predominantly historical reasons, in Wiesel the witness assumes messianic connotations. Those who "were there" saw things that others cannot even imagine. Yet they cannot escape the irrepressible urge, induced by otherworldly forces, to convey a "nebula of content" to something that by definition cannot make sense. Hence the short-circuit of an experience that is both 'uniquely unique' and paradigmatic: the Holocaust as paradoxical prototype that does not admit other occurrences but itself. What rhetorical advantages are granted by this indisputable enunciative stance, once its discourse has been emptied of its particular contents to become

a universally adaptable – and politically exploitable – source of ultimate meaning?

*Keywords:* Holocaust, Trauma, Symbol, Elie Wiesel, Umberto Eco

## 1. Il racconto dell'estremo

Delle esperienze estreme – nel senso di radicalmente traumatiche – non si può parlare. In senso proprio, il trauma è una ferita, “un’esperienza minacciosa estrema [...] di fronte alla quale un individuo è impotente” (Herman 1992, p. 33) che determina un’interruzione del flusso nominabile degli eventi. Primo Levi lo spiega chiaramente nei *Sommersi e i salvati*: “la demolizione condotta a termine, l’opera compiuta, non l’ha raccontata nessuno”. Se anche avessero avuto carta e penna, i Sommersi non avrebbero potuto testimoniare perché già settimane prima di morire avevano perso la capacità di “ricordare, osservare, commisurare, esprimersi” (Levi 1986, p. 65). Chi viceversa parla, lo fa dalla posizione del testimone che – per quanto fisicamente e psicologicamente devastato – è ancora in grado di dare nomi alle cose che ha visto. A volte si tratta di esperienze che vanno al di là dell’immaginazione o delle categorie concettuali di cui dispone, e il problema è come parlare di qualcosa che fin lì (per quanto se ne sa) nessuno ha mai descritto, raccontato o concettualizzato.

Ci sono tanti modi per testimoniare un’esperienza estrema: tanti quanti sono gli stili discorsivi dei diversi testimoni. Non è mia intenzione fornire una tassonomia degli atteggiamenti possibili di fronte a questa sfida espressiva. Mi limiterò a indicare i due poli di un continuum che va dal tentativo di riportare la testimonianza del trauma nel perimetro del dicibile e dell’intelligibile (è il caso di Levi) all’atteggiamento opposto, che consiste nel “rappresentare l’irrappresentabile” proprio mentre se ne dichiara la costitutiva irrappresentabilità (è il caso di Elie Wiesel su cui tornerò fra poco). L’enunciato autodistruttivo sotteso a questa seconda postura si potrebbe riassumere così: 1. *Di questa cosa non si può parlare*; 2. *Io ne parlo*. Per uscire dall’impasse si deve introdurre un terzo enunciato: 3. *Io ne parlo perché una forza che mi trascende parla al posto mio*.

## 2. Eco e il modo simbolico

Di un meccanismo per certi versi analogo si occupa Umberto Eco in uno dei suoi scritti più impervi e meno studiati<sup>(1)</sup>: il saggio sul modo simbolico, quarto capitolo di *Semiotica e filosofia del linguaggio*. In estrema sintesi, e saltando per ragioni di spazio le pagine in cui Eco si fa largo a sciabolare nella giungla delle definizioni altrui: il modo simbolico è “un atteggiamento semantico-pragmatico” che si ritrova tipicamente nel resoconto di alcuni tipi di esperienza estetica e mistica. Cosa lo caratterizza rispetto ad altri possibili modi di dare senso al mondo?

- i. Innanzitutto “una presunzione di analogia fra simbolizzante e simboleggiato” (Eco 1984, p. 225): siamo nell’ambito della *ratio difficilis* e dell’invenzione, come accade tutte le volte che, in assenza di un tipo espressivo preformato, ma anche di un contenuto precedentemente ritagliato, l’interprete procede a tentoni per indovinare – o creare ex novo – le regole di un possibile codice.
- ii. Ma soprattutto il modo simbolico si riconosce da “una fondamentale vaghezza di significato” (Eco 1984, p. 225). L’oggetto verso cui tende l’interpretazione elude ogni tentativo di comprensione. Un testo (o un’esperienza: salvo specificazioni ulteriori, userò questi due termini come se fossero fungibili: testo come porzione di esperienza interpretabile); un testo, dicevo, viene letto in chiave simbolica quando l’interprete, pur intuendo che esso rinvii a *qualcosa* di profondamente archetipico, essenziale o universale, accetta che quel qualcosa non si lasci afferrare se non attraverso vaghe e oscure analogie con altri *qualcosa* altrettanto sfuggenti. Il modo simbolico rinvia a un senso destinato a rimanere impreciso, inarticolato e inesauribile. Eco lo chiama “nebulosa di contenuto”.

L’opacità del testo non inibisce – ma anzi eccita – la produzione vertiginosa di interpretanti, “associazioni mentali e affettive”, spesso

---

(1) Così Paolo Fabbri nella sua “Introduzione” a Eco (2018): “La ridefinizione e interdefinizione di simbolo proposta da Eco non ha avuto esito nella prassi culturale corrente [...] Anche gli allievi – e altri ospiti nella casa famiglia Eco – hanno glissato (silenzio d’ossequio?) su una delle sue operazioni più originali e arrischiate, suscettibile di ridefinire, come vedremo, la sua stessa nozione, illuminista ed enciclopedista, di segno” (Fabbri 2018, online).

reciprocamente contraddittorie, che tuttavia restano nella sfera dell'interpretazione privata, esperibile ma non comunicabile. Proprio perché è indecifrabile, il testo sembra fatto apposta per essere usato (in mancanza di regole condivise con cui discernere le interpretazioni legittime da quelle infondate), sebbene il riconoscimento della sua archetipicità conferisca de iure alle associazioni caotiche che genera il carattere di un'epifania. Ma se l'interpretazione simbolica è privata, se non deve rendere conto a nessuno, come se ne sancisce l'accettazione pubblica? Cosa, in altre parole, la fa diventare un oggetto sociale a disposizione del resto della comunità, affinché gli interpretanti che fa deflagrare nell'individuo proseguano la loro fuga scomposta nell'enciclopedia collettiva?

Per rendere conto della socializzazione dei simboli, Eco descrive un processo a due fasi – esplosione privata ed elaborazione pubblica – a carico di due distinti ruoli tematici. “Il visionario di partenza è un *detonatore* del simbolo, ma subito si rende necessario un *elaboratore* che pubblicizza il simbolo e ne fissa i significati” (Eco 1984, p. 228)<sup>(2)</sup>. È solo a questa condizione che si può costituire una comunità di culto. Ciascun membro della congregazione adunatasi attorno al simbolo (alla porzione di esperienza eletta a simbolo) proietterà su di esso le associazioni che più gli si confanno, riattivando l'esplosione iniziale, ed è così che l'inesauribilità del simbolo è salvaguardata. Ma, nel momento in cui i simboli sono sottomessi all'elaborazione collettiva, si innesca un processo inverso (dall'impervio al pervio) che ne cristallizza le interpretazioni, banalizzandole. È di questo secondo aspetto che voglio parlare.

Nel paragrafo sul “modo simbolico ‘teologale’”, Eco descrive la dialettica autodistruttiva del discorso mistico, “diviso tra l'inesauribilità della propria esperienza di interpretazione e la necessità di tradurre i propri simboli in significati socializzabili e comunicabili”. Senza una qualche forma di disciplina interpretativa, per vaga che sia, l'esperienza mistica condurrebbe al “delirio incontrollato dei sensi” (Eco 1984, p. 237). Ma siccome ogni interpretazione è anche selezione (per quanto fluttuante) di pertinenze, e siccome le pertinenze sono già parzialmente regolamentate dall'enciclopedia dell'interprete, l'elaborazione riporta l'esperienza ineffabile sui binari del dicibile, o quantomeno del pensabile. *Per me*, il simbolo tal-dei-tali significa questo, e questo, e quest'altro

(2) Nell'esempio di Eco, Santa Margherita Maria Alacoque e il suo confessore gesuita.

ancora... Interpretanti non necessariamente coerenti tra loro perché non aspirano alla sistematicità di un codice, pena l'esaurimento del *mana* simbolico e la sua riduzione ad allegoria (la morte del simbolo), ma comunque sequenziati in stringhe primordiali di senso.

A livello collettivo, subentra un'ulteriore esigenza di controllo sociale (delle interpretazioni legittime o legittimabili) che scongiuri il rischio di ontologie e metafisiche devianti. Perché se è vero che il "consenso fatico" è garantito dal riconoscimento unanime, in seno alla comunità, che quel simbolo è dotato di una forza autoevidente (ognuno ci vede qualcosa di diverso, ma tutti convengono che significa qualcosa di molto importante), arriva il momento in cui la pluralità delle interpretazioni produce conflitti e scismi culturali. A maggior ragione quando il simbolo attorno al quale ci si raccoglie acquisisce una forza tale da mobilitare vaste comunità di credenti. Chi decide quali interpretazioni debbano prevalere sulle altre e, soprattutto, quali abiti comportamentali è legittimo ricavarne? Non dimentichiamo che il simbolo è anche un potente moltiplicatore di motivazione. Anche se non sanno bene cosa significhi, i credenti sanno di essere disposti ad agire – e in alcuni casi addirittura a morire – in suo nome. Non sorprende che attorno al simbolo si scateni la lotta per il controllo dell'interpretazione più autorevole. Sotto la spinta di un simbolo si possono mandare persone in guerra (oppure, in versione più blanda, in fila per ore ad acquistare il nuovo modello dell'i-phone). Scrive Eco: "Quando venga il momento in cui un senso deve essere posto, e riconosciuto, interverrà il carisma del detentore dell'interpretazione più autorevole a stabilire il consenso. Possedere la chiave dell'interpretazione, questo è il potere" (Eco 1984, p. 241). (Eco considera sempre con un certo fastidio l'ipotesi inversa, quella di Nietzsche, e cioè che sia il potere a detenere ipso facto la chiave dell'interpretazione; ciò che in effetti ha conseguenze devastanti).

### 3. Wiesel il Visionario

L'elaborazione pubblica del modo simbolico è la radice prima della banalizzazione dell'estremo. Sia per esempio un famoso brano di Elie Wiesel e le interpretazioni a cui ha dato adito. Si tratta del passo più

letto e commentato di *La Nuit* (1958), romanzo autobiografico in cui Wiesel racconta la sua deportazione ad Auschwitz e Buchenwald. È la scena centrale in cui il narratore-testimone, in procinto di perdere la fede, è costretto ad assistere all'impiccagione di un bambino e, chiedendosi dov'è Dio, sente una voce interiore che gli dice che è lì, appeso alla forca.

Il était encore vivant lorsque je passai devant lui. Sa langue était encore rouge, ses yeux pas encore éteints. Derrière moi, j'entendis le même homme demander: - Où donc est Dieu? Et je sentais en moi une voix qui lui répondait: - Où il est? Le voici – il est pendu ici, à cette potence ...

Il brano dà adito a due interpretazioni divergenti. Da una parte, può essere la testimonianza di una fede religiosa in procinto di estinguersi. Se così fosse, il brano andrebbe letto come un riferimento alla morte di Dio, l'uccisione del bambino andrebbe identificata con quella della fede, e la voce interiore rientrerebbe nella sfera della comunicazione IO-IO di cui parla Lotman. D'altra parte, l'epifania della presenza di Dio nel corpo appeso del bambino potrebbe essere intesa come simbolo di una nebulosa di contenuto di segno opposto. Dio si manifesterebbe al testimone proprio là dove ogni logica umana sembra puntare alla sua assenza, e la voce interiore acquisterebbe i tratti di una rivelazione trascendente (IO-DIO). Anche questa interpretazione è compatibile con la lettera del testo, e le due letture contraddittorie possono coesistere in sospensione, almeno finché l'esperienza estrema resta circoscritta alle percezioni e ai pensieri confusi del testimone.

Dal punto di vista letterario Wiesel non ha bisogno di disambiguare la sua Visione, autorizzando un'interpretazione a scapito dell'altra. Né ha bisogno di spiegare – in rapporto alla seconda interpretazione – per quale motivo Dio avrebbe deciso di rivelarsi (proprio a lui) attraverso il martirio di un bambino. La forza espressiva del romanzo risiede nel suo registro profetico, che riecheggia il motivo del sacrificio religioso, ricollegabile all'Aqedah (il sacrificio di Isacco) e ad altri episodi biblici in cui la devozione degli uomini è messa a dura prova da comportamenti divini a dir poco imperscrutabili. Nel testo non c'è traccia di teodicea, che sarebbe un tentativo di ricondurre la visione estatica a una struttura



intelligibile di senso. E anche quando, decine di anni dopo, in veste di studioso del Talmud (dunque sdoppiandosi nel ruolo di Elaboratore), Wiesel tornerà sul problema della teodicea a proposito della storia di Giobbe, che evidentemente assimila alla propria, lo farà in chiave puramente interrogativa: “domande, domande, nient’altro che domande, una più enigmatica, più misteriosa dell’altra” (Wiesel 2000, p. 50).

#### 4. Mauriac l’Elaboratore

Ma gli enigmi chiedono di essere sciolti. Quanto più è oscuro un testo, tanto più si avverte l’esigenza di interpretarlo: è questa la forza, il *mana* del simbolo. Una prima elaborazione si afferma contestualmente alla pubblicazione della prima edizione di *La nuit*. Wiesel stila il breve racconto (178 pagine) su sollecitazione di François Mauriac, a partire da un manoscritto di oltre 800 pagine scritto febbrilmente nel 1954. Sarebbe interessante confrontare la versione scorciata di *La nuit* con il suo (peraltro inaccessibile per ragioni non chiare) avantesto in yiddish per capire quanta influenza abbia avuto, nel processo di riscrittura, l’incontro con il cattolico Mauriac. Ma quand’anche si scoprisse che nel testo originale manca ogni riferimento alla voce di Dio – o, come pare sia il caso secondo quanto testimonia chi ha potuto consultare l’ur-text, che mancano i toni ecumenici della versione francese – resterebbe il fatto che la lezione registrata nell’enciclopedia è quella di cui stiamo parlando, con la sua irriducibile ambiguità (morte di Dio oppure sua apparizione ad Auschwitz). Ambiguità che tuttavia, nella prefazione all’edizione del 1958, Mauriac (primo Elaboratore esterno del testo) contribuisce almeno in parte a ridurre, riportando il simbolo del bambino appeso sui sentieri pervi di una consolidata tradizione teologale per la quale l’Antico Testamento va inteso come prefigurazione del Nuovo (il caso più plateale, in Occidente, di *cultural appropriation*, in quanto la Bibbia ebraica non pensava affatto di essere la prefigurazione di alcunché)<sup>(3)</sup>.

In questa chiave il prefatore sottolinea le analogie tra gli ebrei martirizzati e “il Crocifisso, la cui Croce ha conquistato il mondo.” Abbiamo

---

(3) Devo questa chiosa a Daniele Giglioli, conversazione personale.

dunque un Simbolo oscuro (il bambino martirizzato) interpretato attraverso un altro Simbolo più familiare (Cristo in Croce), per trasmettere un messaggio ben più accessibile del riferimento enigmatico alla assenza/presenza di Dio. Non c'è contraddizione tra le due letture: la morte di Dio appeso alla forca prelude alla sua resurrezione. A conferma di tale sintesi universalizzante, negli stessi mesi in cui pubblica *La nuit* Mauriac dedica il suo *Le fils de l'homme* (meditazione sulle Scritture e sul messaggio di Cristo) all'amico Elie Wiesel "che fu un bambino ebreo crocifisso." La forza simbolica del bambino di cui si parla nella testimonianza si trasferisce per osmosi sulla figura del testimone. Amalgamati in un'unica figura, i due bambini rimandano allo stesso contenuto "simboleggiato": vago e nebuloso quanto il mistero della resurrezione, certo, ma anche familiare quanto la figura di Cristo.

## 5. Altri Elaboratori

Al di là delle riserve che si possono avanzare circa l'opportunità di ricondurre il capitolo più doloroso della storia ebraica agli articoli di fede del cristianesimo, è proprio in virtù di tale addomesticamento che la testimonianza di Wiesel si fa largo nell'enciclopedia collettiva, raccogliendo attorno a sé una comunità estesa disposta a riconoscerne la forza simbolica. Basti ricordare che nel 1979 Giovanni Paolo II si riferì ad Auschwitz come al "Golgota del mondo contemporaneo". E che, sulla stessa linea, nel 1998 il vescovo anglicano Hugh Montefiore ribadiva la lettura cristologica della Shoah, adducendo la forza reattiva degli ebrei nel dopoguerra a riprova della loro avvenuta resurrezione.

L'elaborazione di Mauriac non si limita a creare consenso fatico presso le diverse comunità di cristiani. La sua lettura della Shoah come martirio fa anche cortocircuito con l'idea – discussa da alcuni teologi ebrei, sia pure in controtendenza rispetto alla cultura ebraica *mainstream* – che il genocidio abbia avuto un senso, una direzione, una ragione d'essere di ordine trascendente. Così, alcuni commentatori ultraortodossi hanno inteso il nazismo come la punizione divina inflitta agli ebrei laicizzati, colpevoli di avere abbandonato la Torà e di avere tentato di accelerare la redenzione attraverso l'idolatria socialista e sionista,

senza attendere l'avvento del Messia. Altri si sono soffermati sul valore esemplare di coloro che, nei ghetti e nei lager, conservarono la fede sino all'ultimo: le vittime dei lager sarebbero state scelte da Dio per rinsaldare l'Alleanza e per ispirare gli inosservanti con l'esempio del loro martirio. Altri ancora capovolgono l'interpretazione che attribuisce al sionismo le colpe della catastrofe. Anche qui, la colpa di cui Auschwitz sarebbe la punizione è l'assimilazione degli ebrei europei. Ma in questo caso la retribuzione divina viene fatta coincidere con la (ri)fondazione dello stato ebraico in terra d'Israele<sup>(4)</sup>.

Certo sarebbe frettoloso unificare il martirologio ebraico di matrice cristiana a quello che fa capo alla teologia ebraica. E tuttavia su almeno un punto le interpretazioni convergono. Per i cristiani come per gli ebrei, il tentativo di riassorbire la Shoah in un'interpretazione religiosa che confermi (anziché mettere in crisi) l'onnipotenza divina chiama in causa lo schema biblico Catastrofe/Redenzione. Una matrice narrativa profonda sufficientemente inclusiva da spogliare l'evento testimoniato dei suoi contenuti storici specifici, ma anche dell'enciclopedia particolare (la cultura chassidica da cui Wiesel proviene) che dà forma all'esperienza del testimone.

## **6. Risemantizzazione del testimone**

È in questo formato ecumenico tutto sommato consolatorio che la memoria della Shoah, filtrata attraverso la prospettiva, culturalmente ritoccata, delle vittime<sup>(5)</sup>, conquista il centro dell'Enciclopedia, assurgendo al ruolo di Simbolo universale di non si sa bene cosa. Ma non è della banalizzazione della Shoah che vorrei parlare qui (l'ho già fatto in altre occasioni)<sup>(6)</sup>. Piuttosto, mi interessa approfondire la conseguente risemantizzazione del ruolo del testimone, a sua volta assunto a simbolo di ogni vittimizzazione passata, presente e futura.

Benché restio ad accreditare (ma anche a ripudiare) qualsiasi specifica teodicea sull'Olocausto, Wiesel finisce per indossare i panni che gli

---

(4) Per approfondire *cf.* Cohn Sherbok [a cura di] (2002) e Giuliani (2014).

(5) Sull'egemonia del paradigma vittimario si veda Giglioli (2014).

(6) In particolare, in Pisanty (2012 e 2020).

sono stati cuciti addosso dal suo primo Elaboratore, e da tutti coloro che – sulla scia di Mauriac – nei decenni successivi lo eleggono a principale portavoce delle vittime dell'Olocausto in America. In un famoso articolo del 1978 afferma che lo sterminio ebraico è "l'evento ultimo, il mistero ultimo che non potrà mai essere compreso o trasmesso. Solo coloro che erano lì sanno cos'era, gli altri non lo sapranno mai". Gli fanno eco altri commentatori che riproducono i toni enfatici del testimone nell'affermare che "l'Olocausto è innanzitutto unico in quanto si crea attorno a esso, come in un cerchio di fuoco, il limite da non attraversare, perché un certo orrore assoluto è invalicabile: pretendere di farlo equivale a macchiarsi della più grave trasgressione" (così Claude Lanzmann nel 1979). Per non parlare di Emil Fackenheim che già nel 1967 sentenziava: "l'Olocausto è un'esperienza messianica, non un'esperienza storica. È qualitativamente diversa da tutte le altre storie. È la sola storia reale che ci sia. È la storia umana perché è la storia ebraica"<sup>(7)</sup>.

Dall'archivio in espansione di enunciati sull'indicibilità, l'irrappresentabilità, l'incomparabilità e l'unicità della Shoah si configura un atteggiamento particolarissimo – fondato sul principio della sacralità della testimonianza – che un po' per volta egemonizza la retorica della memoria, scalzando lo stile secolare di altri sopravvissuti (come Primo Levi) per i quali l'atto di testimoniare è motivato da ragioni storico-documentarie.

Curiosamente, il dogma dell'indicibilità genera una proliferazione di discorsi in cui, a forza di imitazioni, i tropi della memoria (inclusa la professione di indicibilità) si stilizzano al punto di diventare perfettamente replicabili. Se ne appropriano alcuni aspiranti testimoni secondari che, nati dopo la guerra, assorbono il carisma dei testimoni diretti e ne assumono la postura profetica. Un esempio fra tanti: nel 1992 Alain Finkielkraut motiva il suo sostegno incondizionato alla causa croata sulla scorta di un privilegio enunciativo che gli deriva dall'essere, in quanto ebreo, "guardiano dei morti": "Se non fossi stato io stesso ebreo, forse non avrei messo il tremendo ardore e insistenza che ha notato nella mia difesa della Croazia. Ma [...] mi è sembrato indispensabile rifiutare la benedizione della memoria ebraica alla Serbia conquistatrice e impedire il reclutamento dei morti, di cui sento di essere il guardiano,

---

(7) Emil Fackenheim, cit. in Chaumont (2002), p. 102.

da parte degli odierni addetti alla pulizia etnica” (Finkelkraut 1992, pp. 51-53). Ma non c'è bisogno di essere ebrei per occupare la posizione inviolabile dell'Elaboratore simbolico. Per effetto *trickle-down*, schiere di operatori culturali impegnati nel settore della memoria ne ricalcano lo stile, di cui oggi si trova traccia nella stragrande maggioranza dei discorsi epidittici sull'Olocausto.

Il senso generale che tutti i discorsi ispirati veicolano è: chi “era lì” (o chi si sente autorizzato a parlare a nome di coloro che erano lì) ha visto o sentito cose che gli altri non possono neppure immaginare. Cose che sfuggono a ogni analisi, confronto o spiegazione (ma che intanto vengono rappresentate abbondantemente attraverso ogni possibile piattaforma mediale). Eppure il testimone – o chi ne fa le veci – non può sottrarsi alla spinta insopprimibile, indotta da forze ultraterrene, di trasmettere agli altri il senso fondativo di qualcosa che per definizione non può essere trasmesso. Non gli si chieda come e perché. Lo sa Dio (letteralmente). Ma intanto gli altri, testimoni di testimoni di testimoni, Elaboratori delle Visioni e delle Elaborazioni altrui, non possono sottrarsi all'obbligo, altrettanto inderogabile, di aderire al patto enunciativo attraverso il quale il Simbolo viene propagato.

Il consenso fatico a questo punto coinvolge metà della popolazione mondiale, posto che dalla fine degli anni Settanta, e sempre di più nei decenni successivi, l'Olocausto è stato eletto a simbolo universale che parla al cuore di tutti, pietra di paragone, oggetto totemico e baricentro morale di un Occidente in cerca di identità. Di qui il cortocircuito di un'esperienza al contempo “unicamente unica” (“solo coloro che erano lì sanno cos'era”) e paradigmatica: la Shoah come paradossale prototipo che non ammette altre occorrenze all'infuori di sé.

Sofferamoci su questa aporia. Come si fa ad affermare che un evento è simultaneamente unico e universale? In quanto occorrenza irripetibile, l'Olocausto non dovrebbe poter dar luogo ad alcun concetto: è puro token (*hapax*), in grado solo di rappresentare sé stesso. In quanto tipo universale, dovrebbe viceversa comprendere ogni esperienza umana, per dare senso a una gamma illimitata di eventi: non solo i grandi sconvolgimenti della storia, ma anche le vicende più o meno traumatiche dei singoli, tutte rilette attraverso il filtro del paradigma vittimario. Dal punto di vista logico, è evidente che le due descrizioni non si

conciliano. O la Shoah è unicamente unica, o è una metafora polivalente buona per tutti. O è irrapresentabile, o è oggetto di una doverosa proliferazione testuale. O è appannaggio esclusivo di chi “era lì”, o – come ha affermato lo stesso Wiesel a Yad Vashem nel 2002 – “Chi ascolta un testimone, diventa a sua volta un testimone.” O è incomparabile, o la si può impiegare come termine di paragone ogni volta che – nella ex-Jugoslavia, in Medio Oriente, in Ucraina, e via dicendo – il richiamo al Male Assoluto serve a scuotere le coscienze in favore di una determinata causa.

## 7. L'estremo a portata di tutti

Ed eccoci arrivati al veleno dell'argomento. Se della Shoah si parlasse in termini laici, i diversi tentativi di rendere intelligibile un'esperienza oggettivamente estrema, ma pur sempre compresa nella serie degli eventi storicamente possibili, verrebbero sottoposti al vaglio delle regole che una comunità scientificamente orientata (come la intendeva Peirce) si dovrebbe dare per selezionare le ipotesi, le spiegazioni e le narrazioni più adatte: più falsificabili, coerenti, esaustive, ecc. Come osserva Eco, “dove c'è codice [estendendo la nozione di codice a ogni sistema di regole comunemente accettate] il potere è diffuso nelle maglie stesse del sistema, il potere è il codice”. Al contrario, nel modo simbolico “la lotta per il potere è la lotta per chi detiene il carisma dell'interpretazione migliore, in un contesto in cui l'interpretazione è infinita”, poiché “è solo in una comunità retta dall'ossequenza al modo simbolico che si avverte l'esigenza di una *auctoritas*” (Eco 1984, p. 241).

Si capisce la tentazione di mantenere discorsivamente attiva la posizione dell'interprete visionario e dei suoi esegeti autorizzati. In un discorso che fa il verso alla vertigine del sacro, chiunque occupi la posizione enunciativa del profeta è esentato dall'obbligo di argomentare la sua visione del mondo sulla scorta di evidenze e di criteri interpretativi pubblicamente condivisi, e dunque contestabili. Le eventuali contraddizioni sono riconsegnate alle intenzioni di Dio che, come nel famoso dialogo con Giobbe, non è tenuto a risponderne. Ma è anche investito del potere incontestabile di stabilire di volta in volta quali

proprietà del Simbolo vadano rese pertinenti e quali no, e – di conseguenza – quali comparazioni possano essere autorizzate e quali stigmatizzate come inammissibili profanazioni, con tutti gli effetti pratici che ne conseguono: con chi schierarsi, quando entrare in guerra, e così via. Ove nessuno lo contesti, il vantaggio retorico di una simile intoccabilità è irresistibile.

La contraddittorietà dei luoghi comuni che formano l'archivio di una Memoria ormai istituzionalizzata non deve essere percepita come tale dalla maggioranza delle persone, da un lato intimidite dall'intrico di precetti e divieti che confluiscono nel "dovere della memoria", dall'altro sedotte dalla "nebulosa di contenuto" che sembra rimetterle in contatto con una dimensione trascendente di cui evidentemente sentono la mancanza. L'estremo a portata di mano. L'indicibilità a reti unificate. La banalizzazione dell'estremo è sintomo e causa di una deriva autoritaria che ha vinto la battaglia per il consenso mainstream: il consenso di chi, pur di non accettare la radicale contingenza degli eventi umani, è disposto ad appannare le proprie capacità logiche più elementari di fronte a chiunque gli offra la possibilità di un rapporto a buon mercato con l'assoluto.

## Riferimenti bibliografici

- COHN-SHERBOK D. (2002) (a cura di), *Holocaust Theology. A Reader*, New York University Press, New York.
- ECO U. (1982) *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- (2008) "Dame e Madonne: la rappresentazione del sacro", in N. M. Dusi e G. Marrone (a cura di), *Destini del Sacro: discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma, 111-118.
- (2018) *Simbolo*, Luca Sossella Editore, Bologna.
- FABBRI P. (2018) "Introduzione" in U. Eco, *Simbolo*, Luca Sossella Editore, Bologna; disponibile nel sito <https://www.paolofabbri.it/saggi/dal-segno-al-simbolo-andata-e-ritorno/>
- FACKENHEIM, E. (1967) "The 614<sup>th</sup> Commandment" in Cohn-Sherbok (a cura di) 2002, 218-222.
- FINKIELKRAUT A. (1992) *Comment peut-on être croate?*, Gallimard, Paris.

- GIGLIOLI D. (2014) *Critica della vittima: un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Milano.
- GIULIANI M. (2014), *Teologia ebraica*, Morcelliana, Brescia.
- HERMAN J. (1992) *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, New York.
- LANZMANN C. (1979) "De l'Holocauste à «Holocauste» ou comment s'en débarrasser", *Les Temps Modernes* (395), Gallimard, Parigi, 21.06.1979.
- LEVI P. (1986) *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino.
- MAURIAC F. (1958) *Le fils de l'homme*, Grasset, Parigi.
- PISANTY V. (2012) *Abusi di memoria: negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Bruno Mondadori, Milano.
- (2020) *I guardiani della memoria e il ritorno delle destre xenofobe*, Bompiani, Milano.
- WIESEL E. (1958) *La Nuit*, Éditions de Minuit, Parigi.
- (1978) "Trivializing the Holocaust: Semi-fact and semi-fiction", *New York Times*, 16.4.1978.
- (2000) *Sei riflessioni sul Talmud*, Bompiani, Milano.
- WITTGENSTEIN, L. (2009) [1921] *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino.



## **GUERRE, CONFLITTI, VIOLENZE: QUANDO A TORTURARE È UNA DONNA. IL CASO DI INGRID OLDERÖCK, LA MUJER DE LOS PERROS**

Cristina Demaria

*Abstract:* The engendering of conflicts, violence, and sexuality is influenced by various cultural, semiotic, and political mechanisms, which often perpetuate and exacerbate underlying gender inequalities and gender-based violence. However, a compelling question arises when we encounter instances of female violence. What happens when the perpetrator, the torturer, is a woman, leading her to be associated with abhorrent acts and horrors? A violent woman represents the ultimate transgression of gender boundaries and is frequently portrayed in narratives that either emphasize her uniqueness or deny her agency and responsibility for her actions. In some cases, her violence is linked to a sense of perversion, connected to notions of corrupt and deviant sexuality. The reason why violence against women remains incompletely understood and impervious in meaning is a complex issue. Despite significant discussions, such as those sparked by the dissemination of images from Abu Ghraib, a comprehensive understanding of the subject continues to elude us. In recent times, there has been a growing debate about the figure of the perpetrator, particularly within studies of traumatic memories and testimonies. This debate has moved beyond the traditional “victim paradigm” and seeks to explore the nuances and complexities of the perpetrator’s role and identity. In this context, the chapter will delve into the ways in which we attempt to ascribe meaning to the figure of the violent woman, with a specific focus on Ingrid

Olderöck, an agent of DINA – Pinochet’s secret police – known as “la mujer de los perros.” This exploration aims to shed light on the complexities and challenges in understanding and interpreting instances of female perpetration in violent contexts. By examining this case, we can gain insights into the multifaceted dynamics at play when violence is perpetrated by women and how societal perceptions and cultural constructs influence the way we comprehend such occurrences.

*Keywords:* Woman, violence, conflict, Chile, Íngrid Olderöck

## 1. Donne e violenza

“La violenza è al centro della scena culturale del senso” (Alonso, Bertrand e Lancioni, 2021, p. 1)<sup>(1)</sup>. Così si apre l’introduzione al numero monografico di *Actes Sémiotique* dedicato a una semiotica della violenza, a come ogni atto di violenza si ponga, innanzitutto, come una crisi del senso che poi, nelle sue rappresentazioni, spesso torna a esser ricompreso entro orizzonti assiologici delimitati, strutture narrativo-patemiche ricorrenti.

In questo mio contributo si incontreranno entrambi questi aspetti: la violenza come crisi del senso, e la necessità di una sua articolazione, di una sua ricomprensione all’interno di schemi valoriali e strutture narrative riconoscibili, a iniziare, però, da una domanda: di quale scena culturale si parla quando la violenza è di genere? Quando a essere violente sono le donne? È su questo nodo, sul senso impervio della violenza femminile che qui intendo soffermarmi, affrontando prima la relazione tra donne e violenza o, meglio, il tabù delle donne violente, e quindi illustrando un caso studio, quello di Íngrid Olderöck, capitana della DINA, la polizia segreta cilena attiva durante i primi anni del regime di Pinochet, così come viene ritratta in due testi: *La mujer de los perros*, libro della giornalista investigativa Nancy Guzmán (2014), e il cortometraggio *Bestia* (Cile, 2021) di Hugo Covarrubias, a sua volta ispirato all’opera di Guzmán.

---

(1) Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni da brani citati da lingue straniere sono mie.

Una premessa è però d'obbligo. Mi occuperò di donne violente in scenari di guerre, conflitti e post-conflitti, e quindi non di violenze domestiche, in cui si incontra una relazione diversa tra vittime e perpetratori, diverse strutture di destinazione; e guarderò soprattutto a come culturalmente si è cercato di comprendere e articolare una scena di violenza quando a commettere un crimine – una tortura, un abuso sessuale – è una donna. E nemmeno mi occuperò di come le donne violente si giustificano, ma di come vengono giustificate, descritte e raccontate, rese mostruose e abiette<sup>(2)</sup>.

La vastissima letteratura su donne, guerre e violenza (Cohn 2013; Sjöberg 2014; 2016; Coates, Carter, Duffy, Sigler et al. 2020; Hagemann, Dudink e Rose 2020), qui impossibile da approfondire, in realtà poco si è occupata delle donne come perpetratrici o criminali di guerra, soffermandosi soprattutto sul ruolo opposto, quello di vittime di abusi e violenze, spesso sessuali. Ma al di là di come oggi, in parte superato il cosiddetto “paradigma vittimario” (Giglioli 2014), più attenzione venga dedicata ai perpetratori<sup>(3)</sup> – solitamente maschi –, è importante ricordare come i ruoli di genere che ritroviamo distribuiti tra gli attori che prendono parte a scenari di guerre e conflitti non sono incidentali; sono, al contrario, un elemento che fonda e regola i modi in cui le guerre e i conflitti sono raccontati, giustificati e condotti. In altre parole, ciò che giustifica la violenza in tempi di guerre e conflitti è un atteggiamento culturale profondamente radicato, lo stesso che sta al centro della costruzione culturale e semiotica del genere, e della conseguente legittimazione di una differenza sessuale fondata sul potere e sull'asimmetria. Vena Das (2008) sostiene, per esempio, come sia la stessa fondazione dello stato moderno a portare in sé la violenza in-generata che contraddistingue le moderne forme di governo. I racconti fondativi, i discorsi sui cui lo stato moderno si sostiene riguardano, non a caso, il *dar vita* alla nazione e il morire per la nazione: gli uomini devono esser pronti a prendere le armi,

---

(2) Sulle retoriche dei perpetratori e delle perpetratrici, e su come provino a giustificare la loro violenza, si veda Panico e Violi (2021), articolo pubblicato nello stesso numero di *Actes Sémiotique* citato in apertura.

(3) Nell'ambito, soprattutto, dei Memory Studies contemporanei (e su questo si veda il sito della Memory Studies Association, ricco di riferimenti bibliografici: <https://www.memorystudiesassociation.org/>) è sempre più attuale l'ambito dei cosiddetti “Perpetrator Studies” che qui, purtroppo, non posso approfondire: *cfr* in particolare Bielby e Murer (2018).

mentre le donne generano uomini che poi continueranno a combattere, e morire, per la nazione. Il sesso e la morte, la riproduzione e la guerra, sono parte di una stessa configurazione di valori e istituzioni attraverso “cui lo stato nazione ha messo a punto quelle difese in grado di allontanare l’incertezza causata da pericolosi alieni, e dalle devastazioni del tempo” (Das 2008, p. 285).

Ma cosa accade, invece, quando a difendere i confini simbolici dello stato nazione, la formazione della sua stessa comunità, è una donna che *diversamente* si sacrifica, che uccide e tortura? Come ci viene raccontata? Per comprendere i posizionamenti attanziali, l’investimento modale e, a livello discorsivo, i ruoli tematici che le vengono assegnati: se viene presentata come un soggetto individuale, o l’incarnazione di soggettività collettive; se si tratta di soggetti che si muovono in base a una autodestinazione, oppure sono etero-diretti, è necessario fare un passo indietro, e provare innanzitutto a comprendere il rapporto tra genere e violenza, ripercorrendo alcune riflessioni di Francoise Héritier (2002) che ritengo ancora attuali.

Héritier osserva come, nell’ambito del campo culturale e semiotico del genere, esistano associazioni concettuali vincolanti basate su una *valenza differenziale dei sessi*, una sorta di matrice di valori e significati che governano le invarianti, socialmente costruite, della relazione tra i sessi. Tale invarianza non è fissa; al contrario, ammette forme instabili:

L’invariante ammette strutturalmente i contenuti variabili che dipendono dalle caratteristiche proprie di differenti culture, e gli attori, nell’esprimere, spesso implicitamente e inconsciamente, tali contenuti, nel rappresentarli quotidianamente, si riconoscono come membri di una comunità.

(Héritier 2002, p. 37).

Vengono cioè a definirsi delle cornici concettuali che presuppongono l’esistenza di una natura femminile data, i cui tratti sono quelli della dolcezza e della remissività; una natura che viene poi usata per giustificare l’opposizione tra il femminile come passivo e remissivo *vs* il maschile come attivo e aggressivo. Avviene cioè una sorta di trasferimento, di trasduzione di tratti fisiologici propri della corporeità femminile

(tono e timbro della voce, morbidezza della pelle) in valori, in qualità non più solo corporee ma identitarie, comportamentali, che a loro volta determinano una valenza differenziale dei sessi. Tali qualità divengono ovvie e, appunto, naturali, grazie a una “restrizione” intellettuale basata sul principio della *valenza differenziale*. Questa trasduzione trasforma le differenze corporee in contenuti semantici, in significati che sono poi non solo compresi, ma sentiti, percepiti come neutri<sup>(4)</sup>. Significati che poi rientrano in quelle configurazioni di aspettative, valori, programmi narrativi, competenze e ruoli codificati culturalmente che chiamiamo *stereotipi* (la donna sensibile, passiva, emotiva, innocente, piena di grazia e pura), che ancora influenzano le nostre vite pubbliche e private, e che ritroviamo, oserei dire aumentati, nei discorsi che concorrono all’interpretazione culturale del rapporto tra donne, violenza e conflitti. Dove il conflitto stesso va inteso come accadimento meta-culturale che spesso porta alla luce, rende evidenti nel momento della loro stessa messa in crisi, gli equilibri e i valori – le invarianti culturali – su cui si sostiene la nostra vita collettiva (Demaria 2020; Montanari 2004).

Quali sono dunque le invarianti del rapporto tra donne e violenza evidenziate da Héritier? Quella che più ci interessa riguarda la doppia natura della donna (angelo e bestia, santa e puttana, mater dolorosa e combattente ribelle), che produce categorizzazioni contraddittorie, le quali ritraggono il femminile al tempo stesso come fragile e puro ma, in potenza, sessualmente vizioso e pericoloso. Per molti secoli le donne criminali sono state giudicate come portatrici di un male intrinseco ai loro corpi – l’isteria e le convulsioni sulle cui immagini ha, per esempio, riflettuto Georges Didi-Huberman (1982) – e non importa se la violenza esercitata fosse una violenza suicida. La violenza agita dalle donne è sempre stata raffigurata come una deviazione che comunque dipende da un loro lato oscuro, e impervio. Non appena una donna cessa di essere oggetto del desiderio, soprattutto appena cessa di essere fertile, emerge la sua devianza, totalmente indipendente dal tipo di violenza di cui ella è, in teoria, l’agente.

La violenza femminile è *la trasgressione estrema del confine tra i sessi*;

---

(4) Il linguaggio però non è neutro, ed esprime, già categorizzate, le tensioni e gli affetti di cui iniziamo a fare esperienza a un livello somatico profondo: su questo si vedano Violi 1986 e Demaria 2019.

è antinomica alla femminilità controllata, quella propria, per l'appunto, della donna fertile. La violenza maschile è legittima perché serve a mantenere l'ordine domestico interno ed esterno, mentre la violenza femminile è espressione della natura animale – de-umanizzata – delle donne, sempre sul punto di esplodere, se non fosse domata dall'agire maschile. La violenza femminile è, dunque, illegittima; è, nel senso letterale del termine, bestiale. E infatti bestie sono state chiamate le donne esemplarmente violente, dalle guardiane naziste dei campi di concentramento, alla donna dei cani, di cui tratterò nell'ultima parte di questo scritto<sup>(5)</sup>.

La violenza legata ai sessi e al genere diviene, in altre parole, una sorta di sfondo su cui determinati imperativi culturali – insieme ai fantasmi che li infestano – vengono a cristallizzarsi. E questo perché, come già anticipato in apertura, il tabù della sessualità femminile, e la costruzione culturale della differenza sessuale che da questo stesso tabù deriva, sono centrali alla formazione della stessa comunità di una nazione, e delle sue regole, ma al tempo stesso la minacciano, ne indicano le possibili crepe. Un tabù, peraltro, non è solo un divieto che si iscrive in un oggetto o in un atto, può iscriversi anche in un soggetto. La donna, come colei che incorpora l'atto stesso del toccare, del contatto fisico, dal momento che porta su di sé la trasgressione dei confini corporei grazie alla riproduzione, è sempre, potenzialmente, pericolosa.

L'appropriazione dei corpi delle donne ha perciò voluto dire controllare la loro pericolosa natura, e ha comportato per molti secoli la loro esclusione dalla guerra, dalla politica, dalla sfera pubblica. Certo, ci sono stati casi in cui così non è stato, e già nella mitologia greca, per esempio, si incontra il racconto di Argo, in cui alle donne veniva permesso di combattere, indossando però una barba finta. Le donne possono acquisire lo status di guerriere se mostrano un'anima e uno spirito maschile ospitato, accidentalmente, in un corpo femminile, che va però riadattato. È solo l'eccezione, o l'eccesso che, a volte, garantisce alle donne un'agentività, di essere soggetti delle proprie azioni. Oppure, l'insignificanza desiderata e costruita delle donne può essere

---

(5) Per quanto, come già accennato, non si sia scritto molto sulle donne violente, le guardie e le kapò naziste hanno ricevuto attenzione anche cinematografica. Su questo si veda il lungo articolo di Clark (2012).

momentaneamente alterata, invertita, quando una nobile attitudine prevale sul loro sesso, quando cioè a prevalere è il loro cuore puro, che le allontana dai piaceri del sesso. Mai una combattente viene descritta come donna fertile: quando non è vergine, è vedova, troppo giovane, troppo spirituale, o troppo vecchia per essere riproduttiva. Quando invece incontriamo colei che sfugge a queste categorizzazioni, spesso ci viene descritta attraverso narrazioni che enfatizzano la sua singolarità. Ella entra a far parte di un corpo collettivo – quello femminile – che è al tempo stesso eterodiretto da determinate norme e invarianti culturali, a cui però sfugge. La sua autodeterminazione, nel commettere la violenza, diventa tale negando il suo genere; nella sua trasformazione in una perversione, in un mostro a volte senza più alcun genere o, meglio, oltre il genere. Diventa una donna *non possibile*.

Laura Sjoberg e Caron Gentry (2008, p. 3) a questo proposito commentano:

In almost every culture and every period of history, a she-devil emerges as an example of all that is rotten in the female sex. This Medusa draws together the many forms of female perversion: a woman whose sexuality is debauched and foul, pornographic and bisexual; a woman who knows none of the fine and noble instincts when it comes to men and children; a woman who lies and deceives, manipulates and corrupts. A woman who is clever and powerful. This is a woman who is far deadlier than the male, in fact not a woman at all.

Anni dopo lo scandalo di Abu Ghraib assistiamo ancora a ciò che Laura Sjoberg, in un testo successivo, descrive come “l’invisibilità contemporanea, oppure il sensazionalismo, delle donne che commettono crimini a sfondo sessuale durante guerre e conflitti” (2016, p. 15). È questo un discorso di genere che stabilisce e rinforza un insieme complesso di relazioni di potere a cui ci si riferisce per interpretare non solo i nostri ruoli quotidiani, ma anche quelli che sottendono i rapporti tra stati, la politica globale. E però, mentre le donne che perpetrano, partecipano o comunque sostengono la violenza sessuale durante guerre e conflitti non sono certo figure innocenti e pacifiche, quando guardiamo a come le loro azioni sono descritte e/o giustificate, raramente ci

discostiamo da narrazioni che le descrivono come non femminili, oppure come donne che hanno subito un abuso, e per questo corrotte, andate (a) male, anomale. Ciononostante, esistono.

Ma affermarlo, si badi bene, dire che esistono le donne violente, non significa affermare che la violenza è neutra rispetto al genere. Vuol dire, al contrario, provare a interrogare la complessità dell'ingenerazione della violenza, e di quella sessuale, durante i conflitti. Ciò che mi preme è quindi non semplicemente riconoscere che le donne, come gli uomini, possono mostrare comportamenti violenti, ma riconoscere che quelle donne, così come quegli uomini che mostrano comportamenti violenti o criminali, abitano un mondo che è governato da aspettative, opportunità, sistemi e relazioni di potere attraversati dalla differenza di genere, e che, come gli uomini, hanno vissuto una vita costretta entro i confini che il loro genere, la loro classe sociale, la loro "razza" – gli assi differenziali del potere (Braidotti 2016) – hanno reso possibile, determinando la loro identità, ma anche il loro destino. Lo dico meglio, perché anche questo è senso impervio: identificare chi perpetra una violenza non cambia la natura di un atto di subordinazione di genere, sia per il perpetratore, sia per la vittima. La stessa donna capace di vittimizzare sessualmente e umiliare altre donne e uomini vive e fa esperienza di un mondo le cui gerarchie dipendono dal genere.

Ma la "realtà" della violenza delle donne è purtroppo sepolta, nascosta, nel linguaggio sul e del sesso che caratterizza le storie che di loro ci vengono raccontate. È un tipo di offuscamento, di nascondimento che, al tempo stesso, se messo in questione, ci rivela la doppia trasgressione della violenza delle donne. Perché una donna violenta ha commesso due crimini: l'aver commesso un atto violento, e l'aver sfidato gli stereotipi di genere che la condannano a essere, a priori, incapace di commettere quell'atto. Questo è il motivo per cui diviene una "donna non possibile". Le donne in quanto esseri singolari, i loro corpi sessuati, divengono parte di un "corpo collettivo" perché è sulle donne in generale, e non su di una in particolare, che poggiano i ruoli tematici di madre, sposa, prostituta. Assistiamo a una vera e propria de-individualizzazione delle donne che si fonda su una continua etero-destinazione dei loro programmi narrativi. Difficile costruire un'altra competenza, perché già da sempre iscritta nelle norme culturali che sono loro imposte.



## **2. Distanziare il mostro**

Ma quali sono le cornici di senso, le sceneggiature attraverso cui queste concezioni trovano spazio? E che portano tutte iscritte, alla fine, quella doppia natura del femminile di cui parla Hérítier? Sjöberg (2016) individua tre tipi di narrazioni in cui la scena della violenza viene codificata, ricompresa – come si diceva in apertura – in schemi, sceneggiature, stereotipi, configurazioni discorsive ricorrenti.

- i. Quella incentrata sulla figura della madre. La maternità è il motivo del suo diventare violenta, o di partecipare alla violenza, perché genitrice di uomini violenti, o perché ha perso i figli, i suoi uomini, e così agisce per vendetta o per protezione. È principalmente il suo ruolo, tematico e patemico, a prevalere, prefigurando un destino inevitabile.
- ii. Quella incentrata sulla figura del mostro, che spesso viene utilizzata quando mancano i motivi espliciti della violenza, ma si devono a ogni costo trovare. È un tipo di narrazione che incornicia la donna perpetratrice come una persona psicologicamente disturbata, più difficile da controllare e più crudele dei mostri uomini. In questo tipo di discorsi, la mostruosità della donna politicamente violenta è esagerata, è motivo di una rabbia, o di una frustrazione, irrazionale, di cui solo le femmine sembrano capaci. La violenza delle donne, in altre parole, è frutto di una follia/un disturbo che deriva dall'aver fallito in altri ambiti e programmi narrativi tipici del femminile.
- iii Quella concentrata sulla figura della prostituta, della donna sessualmente eccedente e deviata. In questo caso, la violenza è causata o da una erotomania, da una ossessione per il sesso, oppure da una disfunzione che rende i soggetti femminili – perché non lo desiderano, o perché non ne sono capaci – di soddisfare sessualmente l'uomo. La colpa della violenza in questo caso sta nelle irregolarità che contraddistinguono la vita sessuale di queste donne: non hanno trovato marito, non hanno figli, o sono omosessuali. Quando sono incapaci di soddisfare propriamente il desiderio maschile, le donne diventano emotivamente disturbate, e non possono che tradurre tale turbamento in violenza. La loro competenza, in senso semiotico, non è adeguata.

Sicuramente queste narrazioni non esistono pure, si possono problematizzare e sfumare, visto che il mostro, per esempio, è spesso raccontato come sessualmente deviante, e le stesse madri, se assetate di vendetta, divengono mostruose. Ma in ciascuna di queste cornici di senso emerge quel dispositivo di sapere/potere che produce la figura del mostruoso, così come discussa da Michel Foucault (1966; 1999; si veda anche Nuzzo 2018), come materializzazione di uno spazio di esperienza in cui il pensiero stesso testa i suoi limiti. In cui, potremmo aggiungere, un pensiero basato su associazioni concettuali vincolanti mette alla prova una esperienza del limite che rimanda all'abietto, così come descritto da Kristeva (1980).

Le sceneggiature ricorrenti della in-generazione della violenza delle donne insistono dunque sulla frattura, sull'eccesso che investe soprattutto, e non a caso, il loro corpo e la loro sessualità. Così facendo, in-generando gli atti di violenza, chiudendoli in narrative e ruoli riconoscibili, se non stereotipati, e per nulla impervi, che o normalizzano o mistificano le storie di violenza, la carica, il peso, l'assoluto che ogni atto di violenza rappresenta è come cancellato. Nel momento in cui le donne violente vengono allontanate dalla concezione ideale di cosa ci si aspetta da loro in quanto donne, non vi è più bisogno di una ulteriore spiegazione, e il convincimento che le donne sono, o potrebbero essere, fondamentalmente pacifiche, non necessita più di essere messo in dubbio.

La donna impossibile, colei che perpetra violenze sessuali in guerre e conflitti, nella maggior parte dei casi viene nascosta, occultata (come si occultava una prova); poche volte diviene visibile, e succede sempre che, se accade, se diviene visibile, lo diviene in modo esemplare. Negarla crea uno spazio di invisibilità non solo intorno alle donne criminali, ma anche alle donne e agli uomini vittime di queste donne. Bisogna invece sforzarsi di comprendere meglio la complessità dei processi di in-generazione della violenza sessuale nelle guerre e nei conflitti, e del tipo di esercizio di dominio che rappresentano.

### 3. La mujer de los perros

È quello che proveremo a fare indagando la figura di Ingrid Felicitas Olderöck Bernhad, la oramai defunta capitana della DINA, divenuta tristemente famosa come *la mujer de los perros*, titolo del libro scritto dalla giornalista cilena Nancy Guzmán (2014) che contiene l'unica intervista rilasciata da Ingrid circa il suo ruolo nella polizia segreta cilena. Il testo di Guzmán si pone come una particolare testimonianza seconda (LaCapra 2014) che a sua volta ha ispirato il cortometraggio *Bestia*, a cui sarà dedicato l'ultimo paragrafo di questo scritto. Ingrid addestrava cani e li usava per abusare e violare i detenuti (molti poi desaparecidos), maschi e femmine, in molti centri di detenzione e tortura, il più celebre dei quali chiamato "Venda Sexy", che troviamo ricreato nel piccolo mondo possibile del cortometraggio.

*La mujer de los perros* viene pubblicato solo molti anni dopo l'effettiva intervista, avvenuta nel corso di tre incontri, tra il luglio e l'agosto del 1996, perché una delle accusatrici di Ingrid, una delle poche sopravvissute, chiese all'autrice di ritardare la pubblicazione, e attendere fino alla morte della madre: troppo era la sua vergogna, troppa l'angoscia e il dolore che avrebbe causato il rivelare la sua esperienza. L'opera di Guzmán non è, in ogni caso, una mera trascrizione dell'intervista, bensì un testo complesso in cui rientrano documenti d'archivio, interviste con le vittime, e con quelli che oggi Michael Rothberg (2019) chiamerebbe "soggetti implicati".

Nel difficile dialogo con Guzmán, Ingrid nega ogni accusa, come peraltro ha sempre fatto con i (pochi) giudici di fronte ai quali è comparsa nel periodo post-dittatura. Ingrid non è visibile, di lei si sa poco e poco si parla, e sono inoltre pochissime le testimonianze rilasciate dalle sue vittime, quasi nessuna relativa a casi di abusi subiti da uomini. E forse non solo perché – suggerisce Guzmán – gli abusati hanno archiviato quelle memorie "in quel luogo dove le paure e le vergogne insopportabili vengono sepolte" (2014, p. 7), ma anche a causa di una cultura machista in cui un uomo stuprato da una donna, e dal suo cane, è qualcosa che non era, e tuttora non può essere, concepito. Questo stesso silenzio ha contribuito però ad alimentare la credenza che l'uso di animali per stuprare i detenuti da parte di un'agente donna fosse una

diceria, quasi un mito, purtroppo, in realtà, fondato. Guzmán “scopre” inoltre l’esistenza di Ingrid facendo ricerche sulle torture attuate dal regime a metà degli anni ’90, in un periodo di delicata transizione, quando le vittime preferivano il silenzio per paura di minare un già fragile percorso di democratizzazione. È in un diverso clima politico, per quanto ancora diviso, che dunque esce *La mujer de los perros*, in cui le parole di Ingrid rientrano in un più ampio resoconto delle strategie della “macchina dello sterminio” così come fu concepita dalla polizia segreta di Pinochet. In quanto testimone riluttante, Ingrid *sta per*, rappresenta e condensa, ciò che Guzmán (2014, p. 6) descrive come: “la velocità, la precisione e la pulizia di quella macchina dello sterminio; delle pratiche messe in campo per intercettare, sedurre e anche trasformare in spie e traditori i gruppi sociali più marginali”. Non posso qui concentrarmi sull’opera di Guzmán nel suo complesso; mi focalizzerò, invece, su come viene raccontata questa donna impossibile: cosa accade in questa particolare versione della sua figura? Come, in altri termini, la rende “possibile”, esplorando la sua stessa agency?

Nel corso del suo lavoro investigativo a Guzmán viene fatto il nome di Ingrid, e la giornalista la va a cercare, un giorno di luglio, al suo ultimo indirizzo conosciuto. Lì la trova, e così descrive l’approccio alla donna dei cani e all’ambiente in cui vive:

Era una casa a un piano con intorno un giardino visibilmente incolto, dove era parcheggiata una Chevette rossa, sul cui lunotto posteriore era appiccicato un adesivo che recitava: “Amo i miei cani”.

Da far rizzare i capelli. Era un’addestratrice di cani e, in questo ruolo, crea lo strumento di tortura più oltraggioso che si possa concepire: un cane che, reagendo ai suoi comandi, violentava prigionieri e prigioniere. Succedeva alla “Venda Sexy”, il nome del più inquietante, eppure rimasto sconosciuto, centro di tortura dell’epoca della dittatura.

(Guzmán 2014, pp. 11-12).

È con la consapevolezza di questa “creazione”, subito condivisa con il lettore, che Guzmán giunge in un luogo in cui “tutto sembra in uno stato di totale abbandono: la casa, il giardino, l’automobile, le sbarre che proteggono le finestre, la porta”. Ingrid l’attende sulla soglia, e

appare come “una donna dall’aspetto androgino. Aveva i capelli molti corti di un grigio-biondastro, un corpo imponente, voluminoso, e mani grandi. Era lei, la capitana della DINA” (ibid.) È così che ci viene presentata Ingrid: la sua figura acquista già una forma definita, si può dire quasi che si materializzi in questo primo momento di agnizione (“era lei”), di forte costituzione figurativa e patemica: una figura di donna non certo femminile, imponente, che vive in un posto desolato, e che ancora dichiara il suo amore per i cani. La casa in cui poi viene fatta entrare Guzmán, “fredda, buia e umida”.

Grazie al punto di vista di questa particolare osservatrice e, al contempo, voce narrante, subito veniamo calati in un’atmosfera passionale precisa, in uno spazio di decadenza e degrado. Subito incontriamo un “personaggio” collocato nel suo piccolo mondo già ammobiliato, il cui potere sembra già essersi sgretolato, così come lo spazio che abita: la tana del mostro una casa di periferia triste e decadente. È così che Guzmán, donna di posizioni politiche opposte a quelle di Ingrid, tornata in Cile dopo un lungo esilio, vede Ingrid, e ce la fa vedere. Sin dalle prime pagine incontriamo non solo la figura della donna dei cani, ma il ruolo stesso della narratrice e del suo stesso sguardo, alle prese con il senso impervio con cui ogni testimone secondo deve combattere: come affrontare la responsabilità e, a volte, l’identificazione con le vittime di Ingrid?

O, al contrario, come interagire e trattare con una criminale che non ha mai confessato i suoi crimini, mai chiesto perdono? Come trasmettere quelle che poi, nell’intervista, si riveleranno poche e incoerenti memorie, e al tempo stesso prendere atto delle sue ripetute negazioni, dei ripetuti proclami di innocenza? Ma, anche, come affrontare il disgusto e la diffidenza che si prova, che ciascuno può provare, nell’incontrare una donna come Ingrid, sapendo degli abusi da lei perpetrati? Il ritratto di questa donna viene ricompreso in un testo che non nasconde la sua disomogeneità, il suo mescolare stili, tonalità, generi: mettendo insieme l’intervista, il tono confessionale e intimo che viene a momenti cercato con la lettrice, la presentazione delle prove raccolte; un testo che procede, inoltre, intercambiando anche i ruoli tematici e le posizioni che via via la narratrice occupa: giornalista che indaga, militante di sinistra esiliata, testimone seconda, a tratti anche destinante e azionatrice delle azioni compiute da Ingrid.

Torniamo però a come il testo ci parla di Ingrid, a come ce la fa vedere. Cosa accade in questa narrazione è ciò che accade ogni volta che si confronta una donna violenta, che sempre viene collocata al di là del confine della femminilità. Per quanto questo testo intrecci la sua storia in un tipo di narrazione che non la appiattisce del tutto su uno stereotipo, l'immagine che viene lentamente composta è anche il prodotto del bisogno di distanziare il mostro, di inserirlo in una storia che produca un qualche tipo di senso; di contenerlo in un mondo possibile e accettabile ove l'inesplicabile viene limitato, confinato. Incontriamo ancora il mostro come dispositivo di sapere e potere che ci spinge a verificare, a toccare i limiti del nostro stesso pensiero, come bene puntualizza Nuzzo (2018, p. 156): "Il mostro incarna, paradossalmente, la mancanza di differenziazione o, meglio, è la differenza non ammissibile che minaccia la capacità della conoscenza e del potere di stabilire e riprodurre differenze entro un ordine dato". Questa è la ragione per cui bisogna sotto-differenziarlo, trovare un modo per riconcettualizzarlo e al tempo stesso *alterizzarlo*, per esempio rintracciando il momento della sua origine, la sua impronta. E così il testo di Guzmán ripercorre la vita di Ingrid, fin da subito deviante rispetto a quella delle donne cilene del tempo (anni Cinquanta e Sessanta del Novecento).

Ingrid fu la prima donna a entrare nei carabinieri, la prima paracadutista cilena, esperta cavallerizza, cintura blu di judo, sin da giovane appassionata addestratrice di cani, e come lei stessa si definisce, avventurosa e sempre pronta all'azione. Nel cercare però le origini del suo male, non incontriamo solo la sua mascolinizzazione, bensì l'ideologia nazista trasmessale dalla famiglia, che Ingrid dichiaratamente abbraccia come una fede improntata ai valori dell'ordine e dell'obbedienza. È questo l'unico aspetto del suo passato che la donna dei cani apertamente e orgogliosamente afferma: "Dice: 'Sono stata una nazista sin da quando ero piccola, sin da quando ho imparato che il periodo migliore che ha vissuto la Germania è stato quando i nazisti erano al potere: c'era lavoro, la gente era tranquilla, e non c'erano ladri o farabutti in giro'".

E Guzmán aggiunge i suoi stessi commenti a questi ricordi di "formazione":

Il suo atteggiamento militarista, razzista, classista e anticomunista ha radici nella sua educazione familiare, profondamente repressiva e

macchiata da una fanatica ammirazione per il nazismo. “I miei genitori erano molto severi ed esigenti...a casa si doveva parlare solo Tedesco... Ai miei genitori non piaceva che andassimo in giro con i cileni. I cileni non gli piacevano perché erano troppo indios. Siamo cresciute nell’isolamento. Tutto a casa doveva sempre essere in ordine, altrimenti ci ammazzavano di botte”.

(Guzmán 2014, pp. 23-24)

A quanto pare non le piacevano solo l’ordine e la disciplina assicurati dall’ideologia nazista, le piacevano anche alcune sue pratiche. Studia il nazismo in modo approfondito, e sviluppa una grande ammirazione per l’infermiera tedesca Irma Grese, una figura divenuta leggendaria che lavorò nei campi di sterminio, definita dai posteri come l’angelo della morte, come la “Bella bestia” o “la Cagna di Belsen” perché aizzava i cani contro i prigionieri fino a quando non venivano, letteralmente, sbranati. Come Ingrid, Irma usava i cani, e aveva abbracciato il nazismo durante l’adolescenza, contro la volontà del padre, che fece poi incarcerare, così come Ingrid fece incarcerare la sorella, rea di aver criticato il regime di Pinochet. Come racconta a Guzmán un procuratore militare vicino al regime ed entrato in contatto con Ingrid: “Nelle feste che venivano organizzate in quel periodo, mentre il resto degli ufficiali si ubriacava sino a perdere il controllo, lei si vantava della quantità di libri che possedeva sul nazismo. E sempre ci diceva quanto ammirasse Irma Grese” (Guzmán 2014, p. 26). Ma nei racconti e nelle testimonianze su Irma Grese (cfr per esempio Brown 2019) emerge una giovane donna dall’apparenza angelica, la sua “maschera” quella della femminilità classica; Ingrid ha invece una voce molto rauca e profonda, e diversi prigionieri, bendati, la prendevano per un uomo. La figura che così emerge dal racconto ricomposto da Guzmán pare identificarsi nel ruolo, e nel modello, della sadica ufficiale nazista, per cui i prigionieri sono *cose* di cui si può disporre a piacere.

Peraltro, la dittatura di Pinochet si è sostenuta su un discorso militare nazi-fascista che produceva, distinguendoli, soggetti e non soggetti, su cui presiedeva (Lessa and Druliolle 2007), perpetrando un tipo di violenza sia di manipolazione, sia di sanzione e punizione (Alonso, Bertrand e Lancioni 2021). Un tipo di violenza a sua volta sostenuta, e possibile, grazie a soggetti come Ingrid che però, ancor prima della fine

del regime, iniziano a disfarsi, a crollare. La donna dei cani viene ufficialmente allontanata dal servizio già verso la fine degli anni Settanta, relegata in un ufficio a smistare carte, fino a quando non subisce un tentato omicidio da parte di due militanti di sinistra a cui sopravvive con, però, una pallottola in testa. Quando Guzmán la incontra è sofferente, ormai priva del suo mondo militarizzato, del suo ordine e della sua disciplina; ciò che rimane di lei, in questo racconto, è l'immagine di un essere (umano?) ossessivo e paranoico, nevrotico, solo, arrabbiato. La storia a cui viene ricondotta, narrazione che risolve il senso impervio della sua esistenza, presenta, in fin dei conti, se non un lieto fine, il fine sperato: il mostro non è solo tenuto a distanza, è sanzionato, catturato – letteralmente e metaforicamente – in una dimensione molto lontana dalla nostra vita normale, isolato nella sua gabbia, dove non può più nuocere, apparentemente senza più memoria, come emerge dal dialogo tra la giornalista e Ingrid a proposito della Venda Sexy:

-È mai stata alla Venda Sexy?

-La Venda Sexy? Dov'era? No!

-La Venda Sexy era una casa su due piani, con una scalinata centrale che conduceva al secondo piano, e si trovava all'incrocio tra Los Platanos e Iran...

-Tra Los Platanos e Iran? No, non ricordo. Non la conosco, non ci sono mai stata.

-Non ricorda il posto? C'erano anche dei cani, e funzionò sino al dicembre del 1974.

-No, sono sicura che non ci sono mai stata. Se non mi crede, mi può anche mettere alla prova con l'ipnosi...L'ho detto molte volte al Giudice: mettetemi alla prova con l'ipnosi, ma non se ne è mai preoccupata.

Non mi crederà, ma sin dal mio incidente (il tentato omicidio) ho dimenticato molte cose.

(Guzmán 2014, p. 40)

Poche righe dopo questo scambio, la voce narrante di Guzmán riemerge, per affermare:

Nonostante le ripetute negazioni, e il fastidio per le mie domande insistenti, lei lì ci era stata. Chi lo ha confermato è l'ex prigioniera



Alejandra Holzhapfel Picarte, una studentessa di medicina veterinaria e militante del MIR al tempo: “I torturatori erano per lo più uomini. In generale erano uomini. L’unica donna presente – per lo meno l’unica che ricordo – è Ingrid Olderöck. La ricordo come una donna dalla voce molto rauca. Inizialmente pensai si trattasse di un uomo.  
(*ibid.*)

Una volta lasciato il corpo dei carabinieri, Ingrid non smise però di offrire saltuariamente i suoi servizi speciali alla polizia segreta (la DINA venne sciolta e rinominata CNI), come racconta il procuratore militare a Guzmán. Nonostante fosse ancora utile, non aveva però più alcun potere e, soprattutto, era disprezzata dagli altri agenti – afferma sempre il procuratore – a causa del suo cattivo odore, della poca cura per il suo aspetto fisico, soprattutto per la sua devianza (*locura*), perché traeva il proprio piacere dal suo cane. E per un altro difetto significativo: “veniva disprezzata, soprattutto, per essere una lesbica” (Guzmán 2014, p. 45). In Ingrid si concentrano tutti i motivi ricorrenti che ritroviamo nelle descrizioni delle donne violente: non solo Ingrid pare un uomo quando parla, ma puzza, è trasandata, è sessualmente deviante. In più, non solo è doppiamente colpevole: per le violenze commesse, e per aver trasgredito il confine tra i generi, ma per aver anche trasgredito quello tra specie. Ingrid è un abominio che però, a coloro che assistevano ai suoi abusi, procurava quell’eccitazione derivante dall’oggettificazione del dolore, e dalla sua contemporanea negazione, rappresentato da quella particolare “scena della violenza” che è la tortura.

#### **4. Una Bestia**

Sette anni dopo la pubblicazione de *La mujer de los perros*, esce *Bestia* (2021), cortometraggio realizzato con la tecnica dello *stop motion*, sceneggiato e animato da Hugo Covarrubias. Nominato agli Oscar nel 2022, e vincitore di numerosi premi in diversi festival internazionali, *Bestia* è tra le molte opere audiovisive che testimoniano di come il Cile non abbia ancora fatto del tutto i conti con il suo passato, rimanendo, a tutt’oggi, un paese diviso (Demaria e Panico 2022). Lo stesso regista, nelle interviste

che hanno accompagnato l'uscita del cortometraggio, afferma la sua intenzione di voler provare a elaborare – a più di trent'anni dalla fine della dittatura – una memoria storica ancora attraversata da una ferita:

De alguna forma, este corto se hace cargo de la memoria histórica. Creo que nosotros como chilenos -porque mucha gente siempre dice: 'por qué Chile siempre habla de la dictadura'-, pues porque todavía nos duele. Todavía no se ha hecho justicia. Creo que es algo que cruza toda Latinoamérica. Por eso, creo que esta historia es la historia latinoamericana que está abriendo esta herida, que todavía no se cierra.<sup>(6)</sup>

La storia del Cile è attraversata da una crepa che alcuni possono decidere di attraversare, oppure scegliere di percorrerne i bordi da cui scorgere la profondità di un abisso, quale quello in cui ci può gettare la storia di Ingrid. Una storia che Covarrubias decide di riadattare a partire dal libro di Nancy Guzmán che incontra mentre sta lavorando a un progetto sulle figure meno note del regime di Pinochet, sui personaggi occultati, impossibili. *Bestia* parte, dunque, da una storia già raccontata, immaginando altre sue possibili ramificazioni e, soprattutto, dando a Ingrid una consistenza diversa, una – letterale e materiale – visibilità, per quanto particolare. Allontanandosi del tutto dal genere classico del documentario, così come da quello della finzionalizzazione della Storia (Kaes 1989), è attraverso una tecnica che dà vita a oggetti inanimati grazie alla fotografia, generalmente poco usata per definire la personalità o la dimensione intima e profonda dei personaggi, che *Bestia* riesce, invece, a trasmettere l'orrore. Giocando proprio con gli effetti di una tecnica spesso impiegata da film dedicati ai bambini, sulle stesse forme e sostanze dell'espressione, *Bestia* mette in scena, tra il macabro e il naïf, bambole-giocattolo che sembrano di porcellana, i visi brillanti e luccicanti<sup>(7)</sup>, alte tra i quindici e i venti centimetri e calate in ambientazioni di soli quaranta centimetri.

(6) Si veda l'intervista rilasciata il 7 novembre del 2021 per il settimanale on line "Antofacine": <https://culturizarte.cl/antofacine-entrevista-a-director-de-bestia-hugo-covarrubias-yo-siempre-he-pensado-que-todos-tenemos-alguna-historia-para-contar/>

(7) Le bambole utilizzate hanno, in realtà, un corpo in panno e una faccia realizzata con resina poliuretaniciana espansiva per dare volume senza appesantire, e ricoperte di resina cristallina per dare lucentezza.

Il fatto stesso, però, di usare una bambola per animare la figura di Ingrid ci restituisce una prima e determinante lettura di questo personaggio e della sua agentività: Ingrid non ha un suo pensiero, come una bambola, un giocattolo, è un oggetto, è agita; o meglio, ma questo lo sappiamo dal libro di Guzmán, è guidata da un destinante forte, da qualcosa che lei pensava fosse lealtà e obbedienza a un regime in cui fermamente credeva. Sia la tecnica utilizzata, e il genere proposto sia, inoltre, il formato breve, costringono a ulteriori scelte enunciative ed espressive: tutto è ridotto al minimo, a poche azioni. Attraverso un meccanismo di riduzione, di rarefazione e di sottrazione da cui è assente ogni dialogo o commento verbale, le azioni ripetitive compiute dalla bambola acquistano una incisività maggiore.

In *Bestia* sono dunque colti, e rielaborati, alcuni momenti della storia di Ingrid che, come ho provato ad argomentare nel paragrafo precedente, è anche la storia di Guzmán, di cui si magnificano e al tempo stesso narcotizzano alcune parti, nel momento, inoltre, della loro traduzione intersemiotica: ci si concentra sulla routine giornaliera di Ingrid, e su due degli spazi in cui si muoveva, e cioè la sua abitazione, in cui si sveglia, fa colazione insieme al suo cane, suo unico compagno, che siede insieme a lei al tavolo della cucina; e la Venda Sexy, in cui ogni giorno arriva, sempre insieme al cane, per portare a termine il suo lavoro. Viene dunque mostrato il suo privato, il suo spazio domestico, e il luogo di “lavoro”, che al tempo stesso non è pubblico, bensì totalmente occultato: la modalità del segreto invade entrambi gli spazi in cui si muove Ingrid; tra questi due piccoli mondi, si mostra il tragitto sull’autobus, che Ingrid e il suo cane ogni mattina prendono per recarsi alla Venda Sexy. Anche i personaggi di questo cortometraggio sono ridotti al minimo: l’attenzione è concentrata sulla donna, qui di un solo cane, che non appare per nulla minaccioso, trasformato in un pupazzo per bambini. È un cane fedele, leale, che fa cosa gli dice la padrona, il suo strumento di terrore, e anche di piacere. Ma chi è la bestia, quindi? Chi assume questo ruolo tematico che contiene, al contempo, un forte sguardo giudicante? Si gioca molto, ovviamente, su questa ambivalenza: chi viene sanzionato come tale, a iniziare dal titolo? Quella della bestia è una posizione che nei quindici minuti del cortometraggio occupano anche i comparì di Ingrid, le guardie che non solo sorvegliano, ma presidiano

quel luogo di tortura e ciò che in esso accade, indifferenti e compiaciuti, ma anche sdegnosi di fronte alla bestia Ingrid (così come già avevamo appreso dal testo di Guzmán). E però *Bestia* cortometraggio, nei pochi minuti in cui articola la sua narrazione, riesce a giocare non solo con le posizioni attanziali e con i suoi piccoli attori, ma anche con i tempi stessi della storia, con il suo ritmo e la sua aspettualizzazione.

Il corto si apre e si chiude con la bambola Ingrid su un aeroplano, seduta di fronte a un pasto; la testa luccicante già crepata dal foro della pallottola con cui hanno cercato di ucciderla. Con uno zoom lo sguardo dell'osservatore ci porta a osservare il dettaglio del buco in testa, per poi condurci dentro la testa di Ingrid, dentro il film, nella sua piccola e solitaria vita. Attraverso un primo piano, e poi un dettaglio veniamo così collocati in un tempo precedente, che diventa, per qualche minuto del corto, il tempo della sua routine come torturatrice, a cui però vengono alternate sequenze che animano i suoi incubi, le sue allucinazioni: Ingrid, di notte, nel giardino di casa uccide il suo cane decapitandolo, alternate ad altre sequenze in cui esplora, di fronte a uno specchio, il suo corpo voluminoso. Ci si muove perciò tra la casa di Ingrid, una vera e propria casa delle bambole i cui dettagli rimandano ai giocattoli del nord-est Europa, da cui la famiglia di Ingrid proviene: ordinata e immacolata, fino a visitare il seminterrato delle torture. Un abisso in cui non veniamo condotti subito, e che si vede prima dall'alto, assumendo il punto di vista di Ingrid, e solo successivamente dal basso, assumendo il punto di vista delle vittime. Alle azioni routinarie e iterative fa da contrasto, grazie al montaggio e al cambio di punto di vista, l'irruzione dell'orrore, che sta dentro la testa di Ingrid, e che lentamente conosciamo, scendendo giù, nelle cantine della Venda Sexy. Tranne che per questa breve sequenza, in cui la violenza effettiva contro i detenuti è colta nel suo momento incoativo, *Bestia* sceglie di raccontarla attraverso un modo di esistenza potenziale, nei momenti prima dell'atto, e in quelli successivi, assente ma comunque sempre incombente.

Mentre ne *La mujer de los perros* ci avviciniamo a Ingrid attraverso il filtro di Guzmán e di una narrazione che la mantiene a distanza, qui il filtro, e tutto l'apparato di enunciazione/osservazione e messa in scena opera diversamente: ci fa osservare da vicino questa bambola, entra nella sua intimità, come nei momenti in cui esamina, scruta il suo stesso

corpo di pezza, si tocca, trae piacere dal cane. Ingrid si guarda, e vede anche i suoi fantasmi, che non sono però solo i suoi, bensì quelli che ancora infestano il Cile. La differenza più netta, e in parte inquietante, tra questo cortometraggio e il libro di Guzmán tocca la posizione stessa dei soggetti narranti, che a sua volta rimanda al modo in cui i due autori si proiettano nei loro testi: una giornalista, pure lei donna, dell'età di Ingrid e di convinzioni politiche opposte; un giovane regista che fa ancora i conti con un passato che gli appartiene come una pesante eredità, ma che non ha mai vissuto.

Nel testo di Covarrubias ci sono momenti in cui questa bambola grassoccia non sembra provare rimorso o essere sofferente, bensì proiettare fuori di sé il suo "male". In un sogno decapita il cane; in un altro la casa si dissolve, in un altro ancora viene sospesa nel vuoto. Nel corso dei pochi minuti del cortometraggio, il mondo immacolato, ordinato e routinario che la circonda si disgrega lentamente, inizia a decadere, fino al momento del tentato omicidio, che precede la sequenza finale, in cui torniamo dentro l'aereo, con Ingrid che guarda fuori dal finestrino un cielo popolato di nuvole su cui, però, poggiano le sue vittime, insieme ai suoi due attentatori. Come in un gioco di immedesimazione, in questo caso davvero non semplice, questo testo prova a immaginare i pensieri di Ingrid, a introdursi nella sua "mente" e nelle sue perversioni. Ci fa vedere una bestia che, come tanti altri criminali, può apparire comune e ordinaria. O, forse, ci suggerisce come la perversione si accompagni a momenti e abitudini che sono umani e ordinari, animando una vita solitaria e segreta, alla fine dominata dalle paure, dalle ossessioni e dalla frustrazione; una vita impervia che si dipana entro un tempo non lineare, bensì a spirale, come accade ancora in Cile, dove l'eredità della violenza costituisce un trauma ancora non elaborato.

Ciò con cui rimaniamo, alla fine di *Bestia*, così come di questo scritto, è la figura di una donna e delle sue abiette azioni: come scrive Julia Kristeva (1980), nell'abiezione vi è qualcosa che sembra provenire da un fuori, o un dentro, comunque esorbitante, che viene come gettato entro i margini del possibile – la donna impossibile – del pensabile. La violenza e l'orrore della tortura, specialmente quando commessi da una donna, costituiscono le delimitazioni, le frontiere dell'essere, ciò da cui ci allontaniamo e scansiamo ogni giorno per riuscire a vivere.

La violenza legata al genere è abietta perché, per citare ancora Kristeva, disturba l'identità, il Sistema, l'ordine. Non rispetta i confini, le posizioni: l'abietto è il traditore, il criminale che non si pente, lo stupratore, o la stupratrice, che non ha vergogna. Torniamo da dove abbiamo iniziato: il limite che si incarna nel mostruoso, nel bestiale, sempre segna la fragilità della legge: l'abietto che rappresenta una donna violenta, giocando con il limite, magnifica l'esibizione stessa di quella fragilità.

### Riferimenti bibliografici

- ALONSO J., BERTRAND D., T. LANCIONI (2021) *Pour une sémiotique de la violence*, "Actes Sémiotiques", 125: 1-15.
- BRAIDOTTI R. (2016) "Four theses on posthuman feminism", in R. Grusin (a cura di), *Anthropocene Feminism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 21-48.
- BROWN D. P. (2019) *The Beautiful Beast. The Life and Crimes of SS-Aufseherin Irma Grese*, Golden West Historical Publications, Ventura, CA.
- BIELBY C., J. S. MURER (2018) (a cura di), *Perpetrating Selves. Doing Violence, Performing Identity*, Palgrave Macmillan, London and New York.
- CLARK T. (2012) *The Beautiful Beast. Why was Irma Grese Evil?*, Working paper produced for the Department of Sociological Studies, University of Sheffield, [https://www.academia.edu/2183067/The\\_beautiful\\_beast\\_Why\\_was\\_Irma\\_Grese\\_evil](https://www.academia.edu/2183067/The_beautiful_beast_Why_was_Irma_Grese_evil)
- COATES D., CARTER J., DUFFY T., SIGLER D. *et al.* (2020) (a cura di), *Women and War*, Routledge, London and New York.
- COHN C. (2013) (a cura di) *Women and War*, Polity Press, Cambridge.
- DAES V. (2008) *Violence, Gender, and Subjectivity*, "Annual Review of Anthropology", 37:283-299.
- DEMARIA C. (2019) *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Bompiani, Milano.
- (2020), "What is a Post-conflict Culture? Temporalities and Agencies of Post-Conflict Memories", in C. Demaria (a cura di), *Post-conflict Cultures. A Reader*, CCCP Press, London, 11-47.
- DEMARIA C., M. PANICO (2022) *Remembering the other, repositioning oneself: The right to a biography and autocommunication in perpetrator and collaborator descendant documentaries*, "Social Semiotics", 32 (5): 689-707.

- DIDI-HUBERMAN G. (1982) *Invention de l'hystérie*, Macula, Parigi.
- FOUCAULT M. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris (trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 2010).
- (1999) *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil (trad. it. A cura di V. Marchetti e A. Salomoni, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano, 2004).
- GIGLIOLI D. (2014) *Critica della vittima*, Nottetempo, Milano.
- GOLDSTEIN J. (2001) *War and Gender: How Gender Shapes the War and Vice Versa*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GUZMÁN N. (2014) *La mujer de los perros*, Montacerdos, Santiago de Chile.
- HÉRITIER F. (2002) *Masculin/féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Éditions Odile Jacob, Parigi.
- HAGEMANN K., DUDINK S., ROSE O. S. (a cura di) (2020), *The Oxford Handbook of Gender, War, and the Western World since 1600*, Oxford University Press, Oxford.
- KAES A. (1989) *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- KRISTEVA J. (1980) *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris.
- LACAPRA D. (2014) *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimora.
- LESSA F., V. DRULIOLLE (2007) (a cura di), *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone. Argentina, Chile, and Uruguay*, Palgrave Macmillan, London and New York.
- MONTANARI F. (2004) *I linguaggi della guerra*, Meltemi, Roma.
- NUZZO L. (2018) *Il mostro di Foucault. Limite, legge, eccedenza*, Meltemi, Roma.
- PANICO M., P. VIOLI (2021), *Difendere la violenza. Le retoriche dei perpetratori*, "Actes Sémiotiques", 125: 1-15.
- ROTHBERG M. (2019) *The implicated subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford.
- SJOBERG L., C. E. GENTRY (2008) *Reduced to Bad Sex: Narratives of Violent Women from the Bible to the War on Terror*, "International Relations", 22(1): 5-23.
- SJOBERG L. (2014) *Gender, War, and Conflict*, Polity Press, Cambridge.
- (2016) *Women as Wartime Rapists*, New York University Press, New York.
- VIOLI P. (1986) *L'infinito singolare*, Essedue, Verona.





## L'INTERPRETAZIONE ESTREMA IN MUSICA: LA COVER TRA REINTERPRETAZIONE E LETTURA CRITICA

Lucio Spaziante

*Abstract:* Reinterpretation in the field of music questions both interpretation in general and the extreme paths that specific forms of cultural reinterpretation can take. The relationship between a musical composition and its performance historically constitutes a confrontation ground on the idea of interpretation. A further and different meaning of the term 'interpretation' is centered on its use in a musical, productive, and performative sense, while at the same time realizing a surplus of knowledge. In popular music, the reinterpretation of a song constitutes a test both for the text itself and for the artist performing it, and poses a question of comparison, i.e., of less or more distance, or *fidelity*, to the original version. It represents a re-creation, i.e., a (sometimes 'extreme') manipulation of the text, in order to bring out its unprecedented aspects. *Covers* are reinterpretations of a song by another artist, and 'extreme interpretations' possess both the function of testing their power of renewal and the possibility of bringing out a 'hidden' canon. Patti Smith in 1974 realized a cover of the song *Hey Joe* according to a gender key, with a kind of subjective-enunciative superimposition that inserted a new narrative point of view, through the figure of Patricia Hearst. This represents a key step in the historical hiatus that was taking place between classic rock and a new questioning of gender issues.

*Keywords:* Music, Cover, Reinterpretation, Semiotics, Patti Smith

## 1. Introduzione

Cosa significa “interpretare”? Interrogando i dizionari, otteniamo una gerarchia di accezioni che parte innanzitutto dal “*tradurre* in termini intelligibili l’essenza di un testo *oscuro*” (Devoto-Oli), e arriva al “comprendere e spiegare un testo, (...) nel suo significato più recondito” (De Mauro). Un senso che la traduzione semiotica ed ermeneutica vede fortemente legato alla spiegazione dei testi sacri e più in generale allo stretto legame con la necessità di *comprensione* (Ricoeur 2004). A questo significato primario, si associa sin da subito una nozione correlata ma differente, ovvero quella dell’“offrire una chiave di *lettura*” (Sabatini-Coletti): modi, criteri, scelte, strategie per possibili percorsi interpretativi. Concentrarsi sul termine *lettura* (Pareyson 1974) da questo punto di vista può risultare un’utile integrazione semantica: “leggere” un testo può significare declamarlo ad alta voce, ma anche “leggere in chiave critica un’opera” (Devoto-Oli). Un’ulteriore e diversa accezione del termine “interpretare” è incentrata sul suo impiego in un senso musicale, produttivo e performativo, ovvero è relativa all’“eseguire (o dirigere) un brano vocale o strumentale, rendendo, attraverso la lettura critica, lo stile e le intenzioni dell’autore e la natura particolare del brano” (Treccani). Rispetto alle indicazioni *virtuali* contenute in uno spartito, eseguire una musica “attraverso una lettura” può designare differenti criteri di attualizzazione. La musica, dunque, integra e mette alla prova la sola visione analitica e cognitiva del concetto di interpretazione per come viene comunemente inteso dalla semiotica, e in generale dalle scienze del testo ed ermeneutiche. In comune tra le diverse macro-accezioni del termine interpretare, vi sono elementi che vale la pena evidenziare: anche l’atto performativo dell’eseguire una musica contiene elementi relativi alla traduzione e alla spiegazione dei significati oscuri, così come alla lettura critica. Le interpretazioni musicali (ma lo stesso si potrebbe dire del teatro) costituiscono azioni performative che allo stesso tempo realizzano un surplus di conoscenza, proponendo un diverso punto di vista sul medesimo oggetto. Dunque, anche l’interpretazione di un brano musicale presenta tratti di comprensione e spiegazione di un testo, semplicemente secondo una modalità diversa rispetto alla speculazione cognitiva. Questa considerazione ha una ricaduta rilevante:

osservare interpretazioni vuol dire accedere ad una traduzione di un testo in un altro testo, e dunque accedere a nuovi percorsi di sapere.

La tradizione della musica colta occidentale, almeno a partire dall'Ottocento, si è interrogata sulle modalità di interpretazione di un brano, dalle più fedeli alle più *estreme*. Il repertorio classico ha canonizzato un insieme di autori e di opere che più frequentemente vengono eseguite o rappresentate, e proprio per questo è prassi che queste stesse esecuzioni siano oggetto di giudizi e comparazioni rispetto ad una sorta di canone, definito dalla memoria e dalle aspettative del pubblico e della critica. Il rapporto tra una composizione musicale e una sua esecuzione costituisce storicamente un terreno di confronto sull'idea di *interpretazione*, incentrato sulla fedeltà rispetto alle indicazioni dello spartito e inoltre sulla capacità di saper cogliere il senso "più autentico" e intrinseco di un testo (Cozzolino 2020). Ad esempio, l'esecuzione della *Polonaise-fantasie* op. 61 di F. Chopin è naturalmente basata sulle indicazioni contenute nel relativo spartito, oltre che dalla conoscenza delle esecuzioni precedenti, dove sussistano. Ascoltare quel brano eseguito da celebri pianisti come V. Horowitz, A. Rubinstein o M. Pollini, vuol dire comunque ascoltare tre interpretazioni diverse, anche solo leggermente, dello stesso brano. Come del resto diverse saranno anche le esecuzioni dello stesso pianista, che in epoche diverse modificherà la sua modalità interpretativa.

## **2. La reinterpretazione nella *popular music*: la cover**

Se ci spostiamo nel campo della *popular music* – cioè in specifico quel repertorio sviluppatosi dagli anni Cinquanta ad oggi che ha dato luogo a generi come il pop, il rock, e le sue infinite derivazioni – il legame tra testo ed esecuzione, e dunque tra autore ed esecutore si presenta diverso (Spaziant 2010). Spesso chi esegue il brano ne è anche l'*autore*; inoltre, la sua interpretazione non è unicamente strumentale e non si basa su uno spartito. Ad esempio, un artista che "esegua" un brano di Bob Dylan, autore-esecutore della maggior parte dei propri brani, realizzerà di fatto un "altro" testo, o comunque un testo contraddistinto da elementi ampiamente differenti. Nella popular music, composizione ed esecuzione sono processi fortemente connessi tra loro, dunque

nell'interpretazione di un brano effettuata da un diverso artista-esecutore, i margini di alterazione di quello che alla fine risulterà essere il "testo", appaiono molto più ampi.

Il valore estetico di una canzone comprende il rapporto tra parole e musica, così come l'arrangiamento, le qualità sonore e timbriche, nonché le capacità performative del/della cantante. Per questo motivo interpretare una canzone di Bob Dylan vuol dire di fatto *reinterpretarla*, ovvero produrne una diversa *versione* e non una semplice ulteriore interpretazione, come accadrebbe nel caso di Chopin.

La *reinterpretazione* di una canzone costituisce una messa alla prova sia per il testo in sé, sia per l'artista che la realizza, e pone una questione di comparazione, ovvero di minore o maggiore distanza, o fedeltà, rispetto alla versione originaria. Deve, cioè, emergere quale sia il suo *senso*: non può essere troppo fedele, altrimenti diventerebbe un'inutile replica; ma non può essere neanche troppo diversa, pena la sua irricognoscibilità. Difatti, la trasformazione radicale del testo di partenza ridurrebbe il legame con il testo originario, realizzando qualcosa di insensato in quanto totalmente diverso. La reinterpretazione rappresenta di fatto una *ri-creazione*, ovvero una manipolazione (talvolta "estrema") del testo, per farne emergere aspetti inediti (Spaziante 2000).

La popular music è un ambito apparentemente libero dalla schematicità di canoni prescritti secondo regole, se non quelle dettate dal mercato discografico. Ma proprio questa sorta di vuoto istituzionale su cui poggia, rivela la necessità di ricollegarsi alla tradizione, ovvero di inventarne una. Se nella cultura alta lo status di classicità si acquisiva con una prospettiva di lunga durata, le logiche accelerate dei media contemporanei, basate sulla pressante necessità di novità e di rinnovamento, rendono molto più breve l'acquisizione di quello status (Dusi, Spaziante 2006). I musicisti pop si confrontano spesso con il repertorio del passato attraverso le cosiddette *cover*, ovvero reinterpretazioni di un brano da parte di un altro artista. Ed è lo stesso atto di reinterpretare un brano del passato a contribuire progressivamente a definirne lo statuto di classico: si vedano casi celebri come *The Man Who Sold The World* di David Bowie (1970), che ha goduto di una popolarità tardiva grazie alla cover dei Nirvana (1993), il che ne ha fatto un "classico". Oppure al caso di *Hallelujah* di Leonard Cohen (1984), oggetto di un notevole numero di

cover (delle quali la più nota è quella di Jeff Buckley del 1994), e dunque divenuta un classico, a tutti gli effetti.

Ma quali sono i percorsi che favoriscono questo tipo di processi? La tradizione culturale delle musiche popular non passa, se non in misura minore, dall'elaborazione teorica, dai libri, e dal sapere letterario o accademico. Si nutre di un'esposizione diretta e continua ai media: dalla radio alla tv a internet. Sono forme di tradizione orale, sebbene di una *oralità secondaria*, come direbbe Walter Ong (1986). È attraverso i media e la loro fruizione che avviene il processo di trasmissione e di eredità culturale. Gli artisti che si affacciano per la prima volta alla scena musicale, si connettono spesso e volentieri ad un filo che li possa collegare al passato e alle celebrità musicali precedenti. La prassi della reinterpretazione diventa così una sorta di fase di apprendistato, di porta d'accesso tramite la quale l'artista o la nuova band emergente, tentano l'ingresso nell'universo musicale. Sono frequenti i casi di celebrità che si sono formate attraverso le cover, perché molto spesso le band nascono inizialmente proprio come cover band.

Le cover, come dicevamo, vengono giudicate anche a partire dalla fedeltà e dalla distanza rispetto all'originale. Per questo motivo, le "interpretazioni estreme" possiedono sia la funzione di mettere alla prova il potere di rinnovamento delle cover (donare una nuova giovinezza alla canzone), sia la possibilità di far emergere un canone "nascosto", come vedremo nei casi che seguono.

Inoltre, in relazione al tema della fedeltà si possono riprendere le riflessioni di Umberto Eco (1990) relative al rispetto dell'*intentio operis* nel testo. Egli propendeva per un'*interpretazione* del testo, ovvero per un suo rispetto, da opporsi – in chiave negativa – ad un *uso* del testo, cioè a forzature interpretative che portavano a conclusioni che non erano "sostenute" dal testo stesso. Ma quando ci riferiamo a una diversa accezione di interpretazione, non più analitica bensì performativa, ecco che nel caso della cover musicale le categorie proposte da Eco appaiono inadatte. Infatti, sono frequenti gli esempi di cover che inseriscono elementi inediti ed estranei rispetto al testo originario (Daley 1998). Anzi, i musicisti fanno emergere e definiscono la loro identità ancora germinale proprio grazie ad uno scarto rispetto alla versione originale, fino a produrre forme di interpretazione "estrema", che cioè prescindono

dalla fedeltà, a favore di una rilettura sviluppata attraverso la selezione di uno o pochi tratti che vadano a prevalere sull'intero testo.

Alcuni brevi esempi che seguono possono descrivere efficacemente questo tipo di procedura testuale.

Iniziamo da un brano del primissimo Elvis Presley *Milk Cow Blues Boogie* (1954): un raro caso di canzone che contenga differenti livelli enunciativi. Ovvero, per dirla in termini più semplici, è come se durante la canzone sentissimo aprirsi e chiudersi le virgolette di un discorso diretto. Elvis inizia il brano in stile *western swing*, enfatizzando volutamente la tipica lentezza di quel genere (ovvero una sorta di country da ballo). Dopo averne dunque mostrato la noiosità, egli smette di cantare e si rivolge al resto della band, dicendo:

Hold it, fellas, that don't move me, let's get real, real gone for a change.

Un attimo ragazzi, ... così è una lagna. Facciamo qualcosa per cambiare.

La canzone riprende con velocità e ritmo aumentati, e con un diverso stile: non più *western swing*, ma *rockabilly* (un rock'n'roll veloce, trascinante e sincopato). Elvis mette in atto, all'interno della canzone, una comparazione tra due versioni mediante la quale esibisce lo scarto con il passato, dichiarando al contempo la propria diversità e identità innovativa.

Un procedimento simile lo possiamo ritrovare – cambiando genere e periodo cronologico – con i Fugees, una band hip-hop composta in parte da immigrati di provenienza haitiana (da cui il nome Re-fugees), che all'epoca dell'uscita della loro cover di un famoso successo di Roberta Flack, *Killing Me Softly with His Song* (1973), era poco nota al grande pubblico. L'introduzione è perfettamente identica all'originale: una voce solista femminile “a cappella” (solo voce), accompagnata da un coro con sofisticate armonie vocali. Poi, nella cover dei Fugees, volutamente a sorpresa, si ascoltano un campionamento di sitar indiano, e una base ritmica hip-hop con groove di batteria, e una sorta di conversazione parlata in cui avviene una presentazione dei componenti della band, prima della ripresa del cantato. Una strategia tesa a rimarcare la diversità anche culturale rispetto alla versione originale, sottolineando il proprio punto di vista di immigrati. La nuova versione da un lato viene sostenuta dalla

notorietà e dall'efficacia del brano originale, e dall'altro costituisce un processo di appropriazione, in cui la cover, per così dire, "si appoggia" alla versione precedente, costruendo una sorta di dialogismo interno.

Con un salto temporale all'indietro, ci concentriamo ora su una specifica fase dei primi anni Settanta, quando il rock prendeva come riferimento la propria *golden age* conclusasi nel decennio precedente, sia in negativo, per superarla e se possibile distruggerla, sia in positivo, come una classicità cui fare riferimento. La cosiddetta *new wawe*, imparentata con lo spirito del punk, realizzò l'operazione di formalizzare e ricostruire il rock secondo logiche rinnovate, dialogando con il proprio recente passato, anche attraverso azioni iconoclaste, *inversioni* o ribaltamenti estremi.

Si può citare a questo proposito il caso di (*I Can't Get No*) *Satisfaction* dei Rolling Stones (1965), ovvero "il" brano della ribellione rock per eccellenza, che nel 1978 viene reinterpretato dai Devo, una band all'epoca sconosciuta. La loro versione mantiene un vago riferimento alla melodia, sebbene con una resa monotonale, e lascia quasi inalterate le parole. Per il resto il brano viene completamente riformulato secondo l'estetica robotico-industriale che contraddistingueva il gruppo: il riff di chitarra originario (quello che ha reso celebre la canzone a livello universale), era stato rimosso. Un'operazione così folle da avere spinto il manager del gruppo a richiedere il permesso a Mick Jagger per la pubblicazione (Padgett 2017). Un atto di norma inconsueto, giustificato solo dall'approccio imprevedibile con cui il gruppo rimaneggiava la canzone: una batteria martellante e ripetitiva, e una chitarra intenta a produrre glissati rumoristici. Alla fine è risultata un'operazione ironica e iconoclasta, ma al tempo stesso un ossequio alla tradizione del rock. Per la band ha significato un biglietto d'ingresso per la notorietà, quale spesso, come abbiamo già detto, è risultata essere la funzione delle cover.

### **3. Hey Joe: da Jimi Hendrix a Patti Smith, seguendo Patty Hearst**

Un altro caso di inversione interno alla *new wawe*, e degno di un approfondimento specifico, è quello di *Hey Joe*: una *crime song* che parla di un uomo che, dopo avere visto la moglie in giro con un altro, decide di spararle, per poi fuggire in Messico.

Patti Smith, all'epoca poetessa prima che musicista, e protagonista di *reading* accompagnati dalla musica che poi la porteranno verso il rock, realizza una rilettura del brano secondo una chiave femminile – di genere, ma che forse non sarebbe corretto definire femminista – con una sorta di sovrapposizione soggettivo-enunciativa. Inserisce, cioè, un nuovo punto di vista narrativo, attraverso la figura di Patricia Hearst. Colei che, come vedremo, decise di adoperare le armi come atto liberatorio rispetto alla sua provenienza ricca e agiata, e come gesto di ribellione nei confronti della sua famiglia.

La versione di Patti Smith presenta margini di ambiguità rispetto alla posizione assunta nei confronti del brano e dei suoi contenuti, e risulta interessante anche per questo: ambigua ed estrema, sia nel tipo di distanza presa dall'originale, sia, al contrario, per quella che appare come una parziale adesione ai suoi contenuti.

*Hey Joe* è una canzone dalla discussa paternità autoriale. Come molte *folk song*, la canzone sembra essere passata di mano in mano attraverso diversi artisti che nei primi anni Sessanta ne hanno rivendicato l'autorialità: da Billy Roberts a Dino Valenti, poi fondatore dei Quicksilver Messenger Service (Hicks 1999, pp. 44-51). Ciò che è indubbio è che la versione che l'ha resa celebre è quella di Jimi Hendrix del 1966. La canzone tratta di quello che con uno sguardo attuale si può definire un "femminicidio", sebbene la questione non sia stata affrontata dalla critica in questi termini. La scarsa sensibilità che vi era nel passato su questa prospettiva può avere anche portato a privilegiare una diversa chiave di lettura, come anche la reinterpretazione di Patti Smith indurrebbe a pensare. La sua versione, pubblicata su 45 giri, è del 1974 e rappresenta il suo debutto discografico, essendo anteriore alla realizzazione di *Horses* (1975) primo album a suo nome.

La situazione discorsiva descritta nella canzone è quella di un dialogo: un soggetto indefinito chiama ("Hey!") un certo Joe, chiedendogli dove stia andando con una pistola in mano. Egli risponde di avere visto la sua donna spassarsela in città con un altro uomo e di volerla punire per questo. Cosa che subito avverrà: la donna viene colpita a morte e giace per terra. Joe conclude dicendo che scapperà in Messico, dove nessuno "potrà mettergli una corda al collo".

Nella canzone ci appare come il racconto di una violenza quasi



accettabile, simile a quella di un “delitto d'onore”, dato che la motivazione del gesto omicida non viene minimamente messa in discussione; anzi, viene suggerita la fuga, come un atto di libertà. Fuggire e farsi giustizia da sé tramite la violenza, sembrano dunque essere i valori prevalenti, mentre viene del tutto trascurato il tema della violenza esercitata su una donna.

Anche nella versione di Patti Smith non emerge una critica al femminicidio, ma piuttosto, come vedremo, si mette in atto una sorta di ribaltamento narrativo, di inversione dei ruoli, adattata allo specifico contesto sociale del momento. Questa operazione di rilettura e di ri-contestualizzazione è in linea con la particolare identità artistica del personaggio Patti Smith che, da poetessa, ha sempre conferito una specifica rilevanza alla semantica delle parole, adoperando la pratica delle cover anche come strumento di ri-valorizzazione di canzoni già note (Levy 2021). Un'attitudine presente sin dagli inizi della sua carriera, come documentano le sue prime esibizioni dal vivo, nelle quali troviamo reinterpretazioni di classici del rock degli anni Cinquanta come *Louie Louie* oppure brani degli anni Sessanta di Who, Rolling Stones o Velvet Underground. L'album *Twelve*, pubblicato nel 2007, costituisce, infatti una sorta di progetto esplicitamente dedicato alle cover (dodici, per l'appunto), che l'artista da sempre aveva in mente di realizzare.

Ritornando a *Hey Joe*, il femminicidio narrato nella canzone diventa allora per Patti Smith lo spunto per una sorta di surreale ed estremo *empowerment*, femminile e rivoluzionario, con al centro la figura quantomai controversa di Patricia Hearst, una degli eredi della dinastia di William Randolph Hearst (attorno al quale Orson Welles aveva ideato il film *Citizen Kane* del 1941). Mentre studiava a Berkeley, nel 1974, la ragazza fu rapita dallo S.L.A. (Symbionese Liberation Army), un gruppo terroristico americano di sinistra, simile a quelli descritti da Philip Roth in *Pastorale americana* (1997). Ma poco dopo il rapimento, ella passò dalla parte dei rapitori, con un annuncio inviato ai media, per poi essere addirittura ripresa da una telecamera a circuito chiuso di una banca, come parte di un commando che aveva effettuato una rapina.

Verrà arrestata due anni dopo, e condannata al carcere (con successiva riduzione della pena), ma la vicenda ha avuto strascichi durati decenni, legati tra l'altro all'ipotesi di uno stupro perpetrato su di lei da parte

dei rapitori, dando anche spazio all'idea per la quale il suo coinvolgimento sarebbe stato in realtà motivato dalla coercizione (Toobin 2016).

Quando Patti Smith realizzò la cover di *Hey Joe*, Patricia Hearst era ancora latitante. Il caso non si era concluso ed era ancora sotto il clamore mediatico: aveva suscitato particolare scalpore la foto di Patty Hearst con in mano il mitra, accanto al simbolo del gruppo terroristico (reperibile su Internet).

Da questo clamore si può supporre sia nata la spinta ad assumerlo come innesco per la ricostruzione narrativa della vicenda, il che in parte giustifica quella durezza e quel certo cinismo che emergono dalle parole adoperate da Patti Smith. I riferimenti diretti a Patty Hearst permangono però solo nella primigenia versione pubblicata su disco, mentre sono scomparsi dalle successive esibizioni live del brano, in realtà abbastanza rare; il che confermerebbe una sorta di “problematicità” della canzone, figlia di un tempo e di una visione del mondo inconciliabile con quella attuale.

Venendo ad un'analisi più dettagliata, vediamo che la canzone inizia con prologo recitato, senza musica, con una sorta di sovrapposizione ambigua e quasi onirica, tra i vari personaggi, ovvero, semioticamente, tra differenti figure attoriali. Dapprima troviamo la messa in scena di un'adorazione estatica e sessuale verso un chitarrista: una sorta di dialogo *io/tu* tra colei che potrebbe essere una fan o una *groupie* (o forse la stessa Patti Smith) e un *guitar hero*, che potrebbe essere identificato in Jimi Hendrix:

Honey, the way you play guitar makes me feel so...  
 Makes me feel so... masochistic  
 The way you go down low deep into the neck  
 And I would do anything, and I would do anything

Tesoro, il modo in cui suoni la chitarra... mi fa sentire così... mi fa sentire così... masochista. Il modo in cui vai giù così tanto, lungo il manico, ... io farei qualsiasi cosa, .... farei qualsiasi cosa.

Poi senza un legame apparente, il dialogo si dirige su Patty Hearst, alla quale ci si rivolge con una provocazione:

And Patty Hearst, you're standing there in front of the Symbionese Liberation Army flag, with your legs spread...

I was wondering will you get it every night from a black revolutionary man and his women or whether you really did.

Patty Hearst, tu sei lì in piedi davanti alla Bandiera dello SLA, con le gambe divaricate, ... mi chiedevo se lo prenderai ogni sera da un rivoluzionario nero e dalle sue donne, o se già l'hai fatto.

Qui l'enunciazione sembra assumere la prospettiva dell'americano "medio", una sorta di *hater* da social media ante litteram, che rispetto al caso Patty Hearst si ponga domande a sfondo sessuale, anche legate alle ragioni del suo comportamento.

Well you know what your daddy said Patty? You know what your daddy said

Patty? He said, he said, he said...

"Well, sixty days ago she was such a lovely child, now here she is with a gun in her hand".

Beh, lo sai cosa ha detto tuo padre, Patty? Lo sai cosa ha detto tuo padre, Patty? Ha detto, ... ha detto, ... ha detto: "Mah, due mesi fa era una bambina così adorabile, e ora eccola con in mano una pistola".

Concluso questo prologo recitato, inizia la canzone vera e propria con un crescendo di pianoforte. Le parole in questa parte non presentano variazioni sostanziali. Da un punto di vista musicale, l'esecuzione è fortemente rallentata rispetto all'originale, con un andamento iniziale quasi religioso, secondo uno stile che diventerà tipico per Patti Smith. Progressivamente il cantato diventa sempre più intenso e talvolta urlato, ma soprattutto le chitarre sviluppano un insieme rumoristico e in forte crescendo, mantenendo comunque lo stesso tempo lento. A questo punto viene aggiunta una parte in forma di epilogo, che aiuta a comprendere e a rendere più manifesta la sua rilettura interpretativa.

La prospettiva assunta ora è quella dell'"io" di Patricia Hearst, che dichiara la propria condizione di raggiunta libertà, anche dalla morte.

Una trasformazione da ragazzina ricca e protetta a consapevole rivoluzionaria, che, tenendo in mano un fucile, avverte su di sé una forma di potere quasi fisico che la rende invincibile.

And I'm standing there under that flag with your carbine between my legs,  
 you know, I felt so free of death beyond me, I felt so free,  
 The F.B.I. is looking for me baby, but they'll never find me, no, they  
 can hold me down like a ...  
 And I'm still on the run and they can speculate what I'm free  
 But daddy, daddy, you'll never know just what I was feelin'  
 But I'm sorry, I am no little pretty little rich girl  
 I am nobody's million dollar baby, I am nobody's patsy anymore  
 I'm nobody's million dollar baby, I'm nobody's patsy anymore  
 And I feel so free

Sono lì in piedi, sotto quella bandiera, con la tua carabina tra le mie gambe, mi sentivo così libera dalla morte, al di là di me. Mi sentivo così libera.

L'FBI mi sta cercando, ma non mi troveranno mai. Sono ancora in fuga e potranno farsi quante domande vogliono su quanto io sia effettivamente libera. Ma papà, tu non potrai mai sapere quello che provavo. E mi dispiace per te, ma non sono più la ragazzina ricca. Non sono più la bimba da un milione di dollari per nessuno, non sono più il cucciolo di nessuno, e mi sento davvero libera.

*Patti Smith* assume la voce di *Patty Hearst* immaginando il suo senso di liberazione, da giovane erede di una dinastia ricca e privilegiata, a guerriera rivoluzionaria antisistema che agita un mitragliatore e compie rapine, sotto il vessillo di un gruppo terroristico\*.

Qualcosa in quelle parole, enfaticizzato dal nome che avevamo in comune, mi spinse a rispondere al suo messaggio. (...) La connessione tra *Patty* e *Hey Joe* era nel testo: una fuggitiva che gridava: "I feel so free" (Smith 2010, pp. 255-256).

La figura della donna vittima di violenza, contenuta nella versione originale della canzone, viene ribaltata nella figura di una donna che si

affranca dal proprio ruolo predeterminato e dalla propria condizione sociale. Il caso di Patty Hearst, storicamente unico nel suo genere, anche se in parte riconducibile alla nota “sindrome di Stoccolma”, sembra qui assumere un valore simbolico, collocabile in quel periodo storico di metà anni Settanta, attraversato da forti pulsioni rivoluzionarie che andavano anche in direzioni incontrollate: quelle che portarono alle varie forme di terrorismo diffuse nelle società occidentali, prima fra tutte l'Italia, ma anche negli Stati Uniti, sebbene ciò sia meno noto alle cronache europee.

L'operazione di Patti Smith da questo punto di vista risulta in parte naïf e fuori fuoco, se giudicata con la prospettiva contemporanea. Per certi aspetti, può ricordare la maglietta con riferimenti (errati) alle “Brigade Rosse” e alla RAF tedesca indossata in concerto da Joe Strummer dei Clash: forme di simpatia adolescenziale e ribellistica verso generiche azioni rivoluzionarie, di cui evidentemente non si comprendeva l'effettiva portata. E del resto anche l'assenza di un riferimento critico alla narrazione del femminicidio risulta un altro elemento problematico.

Ma, al di là del giudizio etico e politico sull'operazione, permane invece la rilevanza estetica e semiotica del caso in oggetto. La cover di *Hey Joe* di Patti Smith rappresenta un passaggio chiave nella cesura storica che si stava venendo a verificare tra il rock classico – talvolta ribelle, talvolta consenziente verso il sistema – e una messa in questione di temi di genere legati alla condizione femminile, nonché a questioni che oggi potremmo denominare come LGBTQ+. Il rock stava iniziando quella già citata fase di profondo rinnovamento grazie al punk e alla new wave, movimenti dei quali Patti Smith viene considerata la legittima progenitrice. Il modello del rocker maschio e macho veniva messo in crisi da una poetessa, molto distante dai canoni tradizionali della femminilità. Patti Smith andava a toccare le figure sacre del rock, a partire dall'icona Jimi Hendrix: il sacerdote della chitarra come simbolo da adorare, viene da lei ripreso non per una facile distruzione iconoclasta, bensì per fornirne una rilettura poetica. L'adorazione per il *guitar hero* viene da un lato fatta oggetto di ironia e dall'altro viene associata ad un bruciante caso di cronaca, che metteva in crisi i valori borghesi e capitalisti per eccellenza. Violenza, liberazione e rappresentazioni simboliche

diventano un materiale che Patti Smith mette in gioco per un'operazione ambivalente e controversa. L'artista adotta nella canzone varie forme enunciative – spesso adoperando la più impegnativa fra tutte, come l'*embrayage* (la ricongiunzione soggettiva con la “prima persona”) (Greimas Courtès 2010) – per una messa in scena teatrale utile a mettere in discussione sia eventi di cronaca come il rapimento di Patricia Hearst; sia lo statuto della canzone rock, con i suoi contenuti tematici; sia il ruolo degli idoli, come è il caso di Jimi Hendrix. Si può a ben diritto parlare di *interpretazione estrema*, in quanto sia gli elementi semantici della canzone originaria, sia vari elementi semiotici di contorno, vengono alterati e messi alla prova. Dunque, spingersi verso l'estremo in questo caso significa sia violare la sacralità dei testi, sia adoperare forme musicali e poetiche non allo scopo di realizzare prodotti edificanti e “gastronomici”, per dirla *à la* Brecht, ma trattando temi politicamente *non* corretti. Descrivere la brutalità del mondo, e assieme la scelta di soluzioni opinabili, è semplicemente un altro modo di osservare la realtà: se risulta eticamente discutibile una canzone che descriva un femminicidio con pura obiettività, altrettanto risulta discutibile la scelta di aderire ad un gruppo terroristico, per giunta dopo essere stati oggetto di un rapimento. Eppure si tratta di eventi realmente accaduti, che tuttora, a distanza di decenni, conservano margini problematici rispetto alla loro interpretazione.

In conclusione, la reinterpretazione nel campo musicale apre strade di riflessione sia sull'interpretazione in generale – mostrandone aspetti poco considerati dalle scienze del testo – sia sui percorsi estremi che specifiche forme di reinterpretazione culturale possono raggiungere.

## Riferimenti bibliografici

- COZZOLINO L. (2020) *L'arte di interpretare*, PM edizioni, Varazze.
- DALEY M. (1998) *Patti Smith's 'Gloria': Intertextual play in a rock vocal performance*, "Popular Music", 16/3: 235-253.
- DUSI N., L. SPAZIANTE (a cura) (2006) *Remix remake: pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.
- ECO U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- GREIMAS A. J., J. COURTÉS (2007), *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, B. Mondadori, Milano.
- HICKS M. (1999) *Sixties Rock: Garage, Psychedelic, and Other Satisfactions*, University of Illinois Press, Urbana.
- LEVY A. (2021) *Patti Smith on Patti Smith*, Chicago Review Press, Chicago
- ONG W. J. (1986) *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna.
- PADGETT R. (2017) *The Story Behind Devo's Iconic Cover of the Rolling Stones' "Satisfaction"*, "The New Yorker", September 25, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-story-behind-devos-iconic-cover-of-the-rolling-stones-satisfaction>
- PAREYSON L. (1974) *Estetica: teoria della formatività*, Sansoni, Firenze.
- RICOEUR P. (2004) [1986] *Dal testo all'azione: saggi di ermeneutica*, Jaca Book, Milano.
- SMITH P. (2010) *Just kids*, Bloomsbury, London (trad. it. *Just kids*, Feltrinelli, Milano 2010).
- SPAZIANTE L. (2000) *L'ora della ricreazione*, "Versus", 85-86-87: 235-249.
- (2010) *Sociosemiotica del pop: identità, testi, pratiche musicali*, Carocci, Roma.
- TOOBIN J. (2016) *American Heiress: The Wild Saga of the Kidnapping, Crimes and Trial of Patty Hearst*, Doubleday, New York.





## INTERPRETARE IL *PARDES*: POTENZIALITÀ E PERICOLI DELL'ERMENEUTICA EBRAICA

Massimo Giuliani

*Abstract:* The Hebrew acrostic *pardes* summarizes the four levels in which the hermeneutic process of rabbinic Judaism is articulated, ranging from the literal to the mystical sense via symbolic-parenetic to philosophical-speculative readings. By holding them together in a single 'garden', the rabbis attempted to enhance the interpretive freedom of the sacred texts while preventing exegetical-theological meanings from distorting the overall sense in which Judaism moves in its approach to the Scriptures. Freedom and limits, however, have not prevented the emergence of bold and not infrequently scandalous readings of passages or entire stories of the Bible, especially where the polysemy of the sacred text offers ample room for semantic ambiguity. The masters of the Talmud take great pains to stigmatize such risks: the recurrent phenomena of false prophethood and pseudo-messianism are but extreme pragmatic examples of these distortions and the dangers of *pardes* themselves.

*Keywords:* Rabbinical exegesis, polysemy of Hebrew language, Jewish mysticism

Origliare nel cosmo pensieri estremi

ELIAS CANETTI (1905-1994)

Nel Talmud babilonese, trattato Chaghigà 14b-15° è narrata una storia apparentemente strana, che vede coinvolti quattro tra i maggiori rabbini ossi maestri di Israele della loro generazione, quattro tannaiti che vissero a cavallo tra il I e II secolo dell'era comune/cristiana. La storia è un evidente mashal, ossia una parabola o un fabula morale, per così dire, e non un episodio storico. Ecco il testo:

Hanno insegnato [i nostri maestri]: in quattro entrarono nel *pardes* [qui traducibile come 'giardino'] ossia Ben Azzàì, Ben Zomà, Acher e rabbi 'Aqivà. (...) Ben Azzàì [entratovi] sbirciò e ne morì...; Ben Zomà sbirciò e perse il senno...; Acher [ossia Elishà ben Abuyà] "strappò i germogli" [espressione ebraica che indica il perdere la fede e non perseverare nel giudaismo, diventando 'altro', *acher* in ebraico]; infine rabbi 'Aqivà entrò in pace e in pace uscì [integro].

Il testo è ricco anche di citazioni bibliche, che qui tralasciamo. Cerchiamo di capire di cosa si tratta, cos'è il *pardes* di cui parla questa famosa *aggadà* e soprattutto cosa significa l'intera parabola. Cominciamo dal contesto, che costituisce un esteso commento a un passo dell'omonimo trattato della Mishnà che pone restrizioni, anzi un autentico veto alla prassi mistica e/o, in generale, alla speculazione filosofico-metafisica: non va bene che l'ebreo religioso si chieda "cosa v'è sopra, cosa v'è sotto, cosa v'è prima e cosa v'è dopo", perché tali domande sull'ultra-terreno o sul mondo superiore o comunque inclini alla contemplazione mistica deviano attenzione e tolgono energie dall'osservanza dei precetti, i quali sono una questione concreta e non metafisica, concernono il fare o il non-fare, e verrebbero messi in discussione e persino trascurati qualora prevalesse un atteggiamento di mera curiosità o di indagine critica, tale comunque da allontanarci dalla sfera del mondo concreto, quotidiano, del qui ed ora. Il sotteso di un testo halakhico è questo: ci si deve accontentare dei quattro cubiti di *halakhà*, la cui osservanza è già molto impegnativa e più che sufficiente alla vita religiosa, il resto è distrazione.

Proprio ai quattro cubiti di *halakhà* sembrano contrapporsi quelle quattro domande paradigmatiche della ricerca filosofica, e si noti qui l'emergere di uno schema a quattro (i maestri del *pardes*, le domande vietate, e molte altre cose, che vengono dette a grappoli di quattro<sup>(1)</sup>)... Perché la Mishnà le proibisce? Dobbiamo ricordare che, all'epoca della stesura del primo codice halakhico, l'inclinazione alla sapienza greca o *chokhmà jevanit* non era molto apprezzata e tantomeno raccomandata dai rabbini, perché considerata in alternativa, anzi in competizione e in lotta con la sapienza ebraica, la *chokhmà* dei *benè Israel*. Nel Talmud si ritrovano molti esempi in tal senso (Jospe 2011). Anche la mistica, coltivata nelle scuole neo-platoniche diffuse su tutte le sponde del Mediterraneo, era allora percepita come una minaccia alla sopravvivenza della vita ebraica o almeno come una corruzione e una contaminazione dell'identità religiosa e politica del popolo di Israele, cioè della civiltà giudaica. In tal senso, la citata parabola del *pardes* – che tratti di una vera e propria '*aliyà* o salita in cielo (come pensa il commentatore medievale del XI secolo Rashi) oppure di una visione in sogno (come credono i successori della sua scuola, i Tosafisti) oppure di altro ancora, ad esempio di una polemica anti-agnostica e anti-filosofica, come io stesso ho argomentato alcuni anni fa (Giuliani 2013), ripeto, la parabola veicolerebbe un messaggio chiaro: state attenti voi, sapienti ebrei, che vi dedicate alla speculazione (mistica e/o filosofica) perché tre su quattro di voi non ne uscirebbero illesi.

Ma cosa significa la parola *pardes*? Secondo una lunga tradizione interpretativa, il suo primo significato sarebbe quello di giardino, avendo il termine una probabile origine persiana. In questo primo significato riecheggia molto immaginario biblico-rabbinico: dal *gan Eden* o

---

(1) Il numero quattro, per gli antichi simbolico di una totalità (dai quattro elementi naturali ai quattro punti cardinali) in ambito ebraico si trova ad es. nell'antico commento midrashico noto come *Mekhilà de-rabbi Yishma'el (parashat Bo)*, dove si elencano quattro diversi 'tipi' di studenti: il saggio, il malvagio, il semplice e quello che non sa neppure formulare una domanda (tipi ripresi poi dall'*Haggadà shel Pesach*, il testo-base con cui si celebra la pasqua ebraica, con le quattro fondamentali domande iniziali: *Ma nishtanà...?*) bevendo quattro calici di vino, a rimarcare i quattro verbi-chiave della liberazione dall'Egitto. In quanto schema mnemonico, il quattro torna nel trattato mishnico dei *Pirqè Avot*. Sorprendentemente, quattro rabbini-maestri intenti a studiare, che alludono forse proprio al contesto del *pardes* come sistema di approcci ermeneutici, sono stati raffigurati (caso unico, credo, nella storia dell'arte cristiana) su una vetrata della cattedrale di San Rombaldo a Mechelen in Belgio.

giardino primordiale, il cosiddetto ‘paradiso terrestre’ – e il termine ‘paradiso’ viene da *pardes* – all’orto sapienziale nel quale fiorisce l’*etz chayim*, l’albero della vita’ di cui si legge in *Mishlè/Prov* 3,18: “felice chi si stringe a tale albero!”, fino al parco rigoglioso di tutta la flora simbolica descritta nella *Sapienza di Ben Sirà/Siracide* al capitolo 24 (vi si trovano menzionati cedri del Libano e cipressi dell’Hermon, palme dell’oasi di Ein Gad e rose di Gerico, platani e ulivi, terebinti e viti, nonché arbusti aromatici e fiori). Ma forse l’orto meglio alluso dal termine orientale *pardes* è quello che leggiamo nel non meno profumato e cifrato *Shir ha-shirim/Cantico dei cantici*, esso stesso una specie di ‘orto botanico’ dato che la protagonista-narratrice, al femminile (almeno in alcuni poemi ivi raccolti) paragona se stessa a un *chavatzelet ha-Sharon*, un ‘giglio di Sharon’ e a una *shoshanat ha-’amaqim*, una ‘rosa delle valli’ (2, 1) e descrive il suo amato come un melo tra gli alberi del bosco; le fa eco l’amato definendola un *gan na’ùl*, un ‘giardino recintato’, e un *pardes rimmonim*, un ‘orto di melograni’ nonché di arbusti speziati come cinnamomo, nardo, zafferano, càlamo ed hènna (4, 12-14 *et seq.*)... per culminare (6, 11) nel *ghinnat egòz* o ‘giardino delle noci’, un frutto altamente simbolico nella tradizione ebraica perché composto da una ruvida, dura scorza che va aperta e scartata al fine di giungere al frutto vero e proprio, la polpa, intesa come il nutrimento dello studio: lo studio è duro e faticoso ma il premio di chi lo persegue è delizioso come i gherigli o, con immagine analoga, come i chicchi della mela granata.

Quella del giardino delle noci è metafora ripresa proprio dalla *qab-balà* nel corso del medioevo, allorché diviene il titolo di una fortunata opera mistica sull’alfabeto ebraico del rabbino castigliano Joseph Gikatilla (1246ca-1325), un allievo del mistico estatico Avraham Abulafia; il *Ghinnat egòz* fu da lui composto (secondo la letteratura agiografica) a soli 26 anni e venne pubblicato la prima volta nel 1615 ad Hanau. In questo titolo rimarchevole non è solo il simbolismo della noce, ma anche il termine *ghinnà*, derivato ovviamente dal termine maschile *gan*, che al femminile assume valore di acrostico per *ghematrià*, *notarikòn* e *temurà*, ossia le tre grandi tecniche esegetico-ermeneutiche per accostarsi e interpretare le Scritture: la *ghematrià* è la decifrazione sulla base del valore numerico di ogni lettera dell’alfabeto ebraico, che associa ogni parola ebraica a un certo numero, individuando un senso

comune a parole diverse ma che hanno la medesima somma aritmetica delle lettere. Esempio classico è il serpente, *nachash*, il cui valore numerico è 358, lo stesso della parola *mashiach*, 'messia': in tal modo il giudaismo vede l'inizio della storia, il mito di *Bereshit*/Gen 3, in contiguità semantica con la sua fine, l'era messianica. La seconda tecnica è il *notarikòn*: esso associa e unisce le iniziali di alcune parole o di alcune frasi, creando in tal modo nuove parole-cifra. Ne è esempio la parola ebraica *cheder*, cioè la scuola elementare, letta come acronimo di tre fondamentali valori: *chesed*-pietà, *din*-giustizia e *rachamim*-misericordia. La terza tecnica è la *temurà*, l'arte della permutazione delle lettere tra loro dentro uno stesso termine ebraico, secondo alcuni complessi ma precisi schemi alfabetici (Busi 1998, p. 25). Ora, come nel termine *ghinnà* sono sintetizzati i tre principali sistemi di lettura dei testi sacri, lo stesso avviene anche per il termine *pardes*, composto dalle quattro consonanti *pe-resh-dalet-samekh* e teso a riunire i quattro livelli di esegesi praticati da sempre dal giudaismo rabbinico. Questi livelli sono altrettanti metodi di studio, considerati tutti legittimi e quasi necessari dalla tradizione dei maestri di Israele ma solo nella misura in cui stanno insieme e non si escludono mutualmente. Cosa dunque indica tale acronimo?

La consonante *pe* sta per *peshàt* ossia l'approccio semplice/letterale; la *resh* sta per *rèmez*, il livello allusivo/allegorico che per alcuni include l'interpretazione filosofica praticata ad Alessandria; la *dalet* sta per *deràsh* come senso parenetico/midrashico, usato nelle *derashot*, le omele dei maestri; infine la *samekh* sta per *sod*, il livello segreto/mistico, oggetto polemico della pagina talmudica da cui l'*aggadà* è presa. Questi quattro approcci, tipici della prassi ermeneutica ebraica, sono stati tematizzati da parte di molti rabbini di età medievale, come il già citato Abraham Abulafia nel XIII secolo e Bachyà ben Ashèr tra XIII e XIV secolo. 'Entrare nel *pardes*', stando a queste teorie ermeneutiche, vuol dire saper usare correttamente ciascuno di questi approcci, sì che il senso di una data parola o versetto o pericope scritturistica non 'esca' mai dall'alveo della Tradizione.

La Torà, insegnano i rabbini, non può essere compresa a prescindere dal suo senso letterale, dal *peshàt*; e tuttavia gli stessi rabbini non si accontentano mai del solo senso letterale, e affermano con audacia che la Scrittura ha settanta significati (70 volti, *shivim panim*). L'ebraista Paolo

De Benedetti aggiungeva un settantunesimo senso (De Benedetti 1992, pp. 7-20), al fine di rompere il numero magico della compiutezza e della totalità, settanta. Ma a tale scopo si può persino affermare che ogni parola e versetto e pericope della Torà hanno in vero seicentomila significati, tanti quanti l'hanno udita la prima volta ai piedi del monte Sinài.

*Resh* sta per *rèmez*. Per integrare ed espandere il *peshat*, la lettera, occorre la penetrazione del senso allusivo e più spirituale, un senso che la ragione umana – attraverso le tecniche esegetiche – fa scaturire dalla stessa lettera: non oltre la lettera ma dentro di essa; non contro la lettera ma a riprova della sua infinita potenzialità. Tuttavia, la ragione non può parlare solo alla testa, occorre che parli anche al cuore, e perciò il senso allusivo deve farsi al contempo senso educativo, affabulante, aggadico: è la *dalet*, il livello del *deràsh*, lo scavo che dà origine al *midrash*, giustamente considerato l'*ars interpretandi* rabbinica per eccellenza. Per quanti osano di più e cercano i *sitrè ha-Torà* ovvero i 'segreti della Torà'<sup>(2)</sup>, ecco il *sod*, dalla consonante *samekh*, che permette, entro certi limiti, l'indagine esoterico-teosofica, che mira all'esplorazione dei mondi superni e del loro Reggitore Ultimo, Colui che la *qabbalà* chiama *Ein Sof*, il Senza-Fine, l'In-finito.

A questo punto siamo dinanzi a due distinte occorrenze del termine/concetto di *pardes*: l'accezione botanica, seppur in chiave metaforico-aggadica, esposta nel trattato *Chaghigà*, visto sopra, e l'accezione esegetico-ermeneutica codificata nel corso del XIII-XIV secolo sempre in ambito sefardita. Chiediamoci: queste due accezioni di *pardes* hanno qualche relazione tra loro? All'apparenza la storia di *Chaghigà* è a sé stante, ed esprime qualcosa di diverso rispetto alla teoria della polisemia testuale o della stratificazione semantica epitomizzata nell'acronimo. Il *pardes* dell'*aggadà* mishnico-talmudica è certamente a sua volta polisemico, sebbene alluda più all'etica dello studioso che a una teoria interpretativa. Infatti, storicamente parlando, che Ben Azzà sia morto per cause mistiche o che Ben Zomà sia impazzito per troppa contemplazione è del tutto improbabile; in più, ciò sarebbe irrilevante e persino fuorviante se non 'entriamo' a nostra volta nella logica del *midrash*, se non cogliamo cioè il messaggio del *marshal*, che denuncia i rischi dello

---

(2) Di "segreti della Torà" parla anche il filosofo ebreo nonché halakhista, di tendenza razionalista, Mosè Maimonide (XII secolo) nella sua *Guida dei perplessi* II, 33.

‘sbirciare’ la sapienza altrui, lasciandosene abbagliare come abbaglierebbe il ‘marmo’ delle statue o dei templi, che sono simbolo e veicolo di idolatria. Infatti, secondo la narrazione di *Chaghià*, rabbi ‘Aqivà aveva avvertito e ammonito i suoi tre compagni: “Quando arriverete presso la pietra di marmo puro, non gridate: ‘acqua, acqua!’”. L’acqua è la Torà, il marmo è l’illusione idolatrata. Neppure, secondo il *mashal*, conviene ed è utile l’andare troppo a fondo nell’esplorazione, perché si rischia di abbracciare lo scetticismo finendo con il rifiutare la fede o l’abbandonare l’osservanza dei precetti, come nel caso della drammatica personalità di Elishà ben Abuyà, che fece abiura<sup>(3)</sup>.

Tentiamo allora un *daver acher*, una ‘diversa interpretazione’, accostando ciascuno dei quattro tannaiti sopra menzionati a ciascuno dei quattro approcci ermeneutici elaborati dagli esegeti medievali. Occorre qui tener conto che i livelli dell’acrostico *pardes – peshàt, rèmez, deràsh, sod* – subiscono a loro volta una permutazione (una *temurà*), e che nella spiegazione di Bachyà ben Asher l’ordine diventa: *peshàt, deràsh, rèmez e sod*. Altri maestri adottarono questa permutazione, che forza l’acronimo senza però mutarne il significato.

Il primo tannaita è Ben Azzàj, e leggiamo la sua disgrazia, una morte improvvisa, come se il testo dicesse: persino un sapiente come Ben Azzàj simbolicamente ‘muore’, o morirebbe, se o quando si attenga al solo *peshàt*: una lettura appiattita sul senso letterale uccide chi studia il testo rivelato, perché gli nega i settanta significati ovvero la sua potenzialità polisemica. Il letteralista è una variante del fondamentalista, e di fondamentalismo si muore.

Il secondo tannaita è Ben Zomà, colui che perde il senno, il lume della ragione. Sempre sul piano simbolico, è come se l’*aggadà* dicesse: persino il grande Ben Zomà perderebbe la ragione o diverrebbe irrazionale se praticasse un approccio esclusivamente allegorico (come succedeva nelle scuole di Alessandria d’Egitto), o peggio un approccio strettamente tipologico (come si praticava nelle scuole di Antiochia e come stava facendo la nascente teologia cristiana). Bachyà ben Asher fa coincidere questo livello *derash* con il *derekh ha-midrash* in quanto esplorazione puramente allegorico-metaforica; se isolato dagli altri tre, anche quest’approccio, pur così popolare tra i maestri, depauperava la polisemia

(3) Per una riflessione su questo anomalo tannaita si veda Giuliani 2017 pp. 35-40.

e, riducendo la concretezza o la storicità del testo, risulta fuorviante e lesivo della pienezza dei suoi significati.

Il terzo saggio è il tannaita Elisha ben Abuyà, il quale (alla luce di quel molto che di lui sappiamo) pare quasi un 'esempio storico', per così dire. Il suo gesto, il *qitzèr be-neti'ot* ossia lo 'strappare i germogli' va anche simbolicamente contro tutto ciò che il giudaismo esprime in positivo con i simboli del giardino, dell'orto e degli alberi. Pertanto nel Talmud il Ben Abuyà è chiamato *Acher*, che vuol dire semplicemente 'altro'. Il gesto di Elisha ben Abuyà vuol significare che perse la fede perché – avendo abbracciato la cultura greca e il dualismo ontologico – si concentrò solo sulla speculazione intellettual-razionale, che Bachya chiama *derekh ha-sekheh* o 'sentiero dell'intelletto'. Sulla base delle fonti, gli studiosi (da Ephraim Urbach a Guy Stroumsa) tendono a concordare sull'ipotesi che questo maestro abbia davvero abbracciato una qualche setta gnostica, che insegnava la dottrina del bi-teismo, ossia che esistono in Cielo due poteri, uno buono e uno malvagio, e che è quest'ultimo a reggere il mondo. A tanto porterebbe, sembrano dire i rabbini, la speculazione filosofica di matrice greca. Ricordiamo che, stando all'impostazione di Bachyà, il *rèmez*/allusione e il *deràsh*/omelia sono ora invertiti rispetto all'ordine consonantico del termine *pardes*; ma proprio tale permutazione rende l'esemplarità talmudica del *mashal* nonché il suo valore pedagogico ancor più espliciti. Vi è quasi un *climax* tragico nell'elenco dei primi tre maestri, come se perdere il senno fosse peggio di morire, e perdere la fede fosse il culmine di ogni pazzia.

Il quarto e ultimo maestro, infine, capovolge il climax e lo rende significativo. Rabbi 'Aqiva, si sa, è venerato come il maggiore tra i maestri della sua generazione: egli entra nel *pardes*, dice il testo, *be-shalom*, 'in pace', e ne esce *be-shalom*, 'in pace', vale a dire incolume ed integro, perché è il solo che riesce a tenere insieme tutti e quattro gli approcci e a coniugare tra loro il senso letterale e il significato mistico, la dimensione simbolica e la spiegazione razionale, senza che un approccio escluda o configga con l'altro. Lo sguardo sintetico, pluralista e inclusivo di Rabbi 'Aqiva gli permette di assurgere a modello ideale del maestro, di ogni maestro: un saggio che non separa mai fede e ragione, prassi (l'*halakhà*) e teoria (il *midrash*), elevazione mistica e fedeltà alla terra e al popolo di Israele. Così egli rimane sulla retta via, nella *mesillat yesharim*



(cfr *Tehillim*/Salmi 86,11), che è, anche nel mondo ebraico antico e medievale, una via media o mediana tra estremi o estremismi tutti in qualche modo pericolosi.

### **Riferimenti bibliografici**

- BUSI. G. (1998) *La Qabbalah*, Laterza, Roma-Bari.
- DE BENEDETTI P. (1992) *Ciò che tarda avverrà*, Qiqajon, Magnano.
- GIULIANI M. (2013) “Entrare nel pardes”, in Id. (a cura di), *La filosofia ebraica, oggi: Orizzonti, percorsi e problemi*, Esedra, Padova 2013, 93-103.
- (2017) “Elishà ben Abuyà, un maestro tra eresia e tragedia”, *Servitium* 231/maggio-giugno: 35-40.
- JOSPE R. (2011) “Yafet in the Tents of Shem: Attitudes towards the Wisdom of Greek”, in O. Ombrosi (a cura di), *Tra Torah e Sofia: Orizzonti e frontiere della filosofia ebraica*, Marietti, Genova-Milano 2011, 119-166.



## RAGIONARE OLTRE L'ESTREMO: FRAMMENTI DI UNA DISCUSSIONE MEDIEVALE E POST-MEDIEVALE

Costantino Marmo

*Abstract:* In the second half of the 13<sup>th</sup> century, many Parisian masters of the arts faced a couple of apparently absurd problems: "Can a species be preserved if there is only one individual?"; and again "Can a genus be preserved if only one of its species survives, or even only one individual of that species survives?". It has been discussed for decades, with very subtle distinctions, in the university classrooms in Paris. What was at stake was our conceptual and cognitive structure, made up of categories, intermediate genres and lower species, and at the same time the structure of our lexicon, made up of superordinate names (hypernyms) and subordinate names (hyponyms): would these structures survive the catastrophic extinction of all animal species, except humans? And what if only Socrates were saved, of all men? This intervention tries to frame the debate in the medieval cultural framework, that was far from thinking of any animal species in terms of their possible extinction and much less of evolution and shows a modern follow up of the debate in Thomas Hobbes: in both case a line of reasoning was carried beyond the limit of the possible, an impossible thought experiment from which to draw anyway conclusions of general and current interest.

*Keywords:* Medieval Logic and Semantics; Medieval Commentaries on Porphyry; God's Absolute and Ordained Power; Thomas Hobbes; *Annihilatio mundi*

## 1. Introduzione

Nella seconda metà del XIII secolo molti maestri delle arti parigini affrontano un paio di problemi apparentemente insensati: “una specie [qualunque cosa essa sia] si può conservare se esiste solo un individuo?”; e ancora “un genere [qualunque cosa essa sia] si può conservare se sopravvive solo una sua specie, o addirittura un solo individuo di quella specie?”. Se ne discute per decenni, con sottilissime distinzioni, nelle aule universitarie di Parigi. La posta in gioco è in primo luogo di tipo *ontologico*: esiste o può esistere una specie che includa un solo individuo? In secondo luogo, riguarda la nostra strutturazione concettuale e cognitiva, fatta di categorie, generi intermedi e specie specialissime, e delle possibilità di inferenza che essa produce (problema *cognitivo*); riguarda infine la struttura del nostro lessico, fatta di nomi generali (iperonimi) e nomi subordinati (iponimi) (problema *semantico*): come reagirebbero queste strutture alla catastrofe della cancellazione di tutte le specie animali, tranne ovviamente quella umana? E se si salvasse solo Socrate, tra tutti gli uomini, cosa succederebbe?

In questo intervento cercherò di mostrare da dove derivi questa serie di problemi, inizialmente considerati *impossibilia* (§1), come nel XIV secolo si introduca una variante teologica che conduce l'eventualità della catastrofe nel novero delle possibilità (§2) e come questa venga poi ripresa in un analogo esperimento mentale, nel XVII secolo, da Thomas Hobbes (§3). In tutti i casi, si tratta di ragionamenti portati oltre il limite del senso e dell'esperienza comune, esperimenti mentali sull'impossibile o sul possibile improbabile da cui trarre comunque conclusioni di interesse generale.

## 2. Il dibattito su generi e specie nei commenti all'*Isagoge* di Porfirio

*La prima metà del secolo XIII: dal quantificatore universale al genere e alla specie*

Guglielmo di Sherwood, nei suoi *Syncategoremata* (ca. anni '30 del XIII

secolo), si interroga sull'uso del quantificatore *omnis* (ogni/tutti) e sostiene che per usarlo in modo corretto il termine cui si applica deve avere sotto di sé almeno tre individui se si tratta di un nome di specie specialissima, o di almeno tre specie, se si tratta di un nome di genere<sup>(1)</sup>:

Intendiamoci: se (il quantificatore applicato a un termine comune) distribuisce per le sue parti secondo il numero (è quindi distribuisce un nome di specie specialissima) richiede almeno tre individui (*appellata*); e se distribuisce per le sue parti secondo la specie (è quindi un nome di genere intermedio o sommo), richiede tre entità secondo la disposizione (*habitualiter* = non in atto) o più.<sup>(2)</sup>

Queste considerazioni (o stipulazioni semantiche, come diremmo oggi) hanno a che vedere con l'uso dei quantificatori universali, ma si accompagnano a posizioni che derivano dall'*Isagoge* di Porfirio relativamente alla definizione di nozioni come "specie" o "genere". Nel cap. 2 della sua *Isagoge* (Introduzione), infatti, Porfirio così definisce il genere (seconda definizione):

il genere è ciò che si predica di più cose che differiscono per specie, per quel che riguarda l'essenza, ad esempio *animale*.<sup>(3)</sup>

Analoga è la definizione della specie infima: basta sostituire "per specie" con "per numero", e l'esempio di *animale* con quello di *uomo*. Quel che rimane costante è il riferimento a una pluralità di entità (cose, oggetti: in greco si tratta di un genitivo neutro plurale, κατὰ πλείονων).

(1) Anche Ruggero Bacone, *Summa de sophismatibus et distinctionibus*, ed. Steele 1937, pp. 157-158, sostiene le stesse posizioni, a differenza di Pietro Hispano, *Tractatus*, XI, ed. de Rijk 1972, p. 205, che le rifiuta.

(2) Guglielmo di Sherwood, *Syncategoremata*, in O'Donnell 1941, p. 49 (cit. in Braakhuis (1977), p. 124, n. 39): "Sed intellige quod, cum distribuit pro partibus secundum numerum, requirit tria appellata actualiter entia, et cum pro partibus secundum speciem, requirit tria habitualiter entia vel plura".

(3) Porfirio, *Isagoge*, ed. Busse, p. 2.15-17; tr. it. di G. Girgenti, Milano, Bompiani, 2004, p. 61: "γένος εἶναι λέγοντες τὸ κατὰ πλείονων καὶ διαφερόντων τῷ εἶδει ἐν τῷ τί ἐστι κατηγορούμενον οἷον τὸ ζῷον"; in latino: "genus esse dicentes quod de pluribus et differentibus specie in eo quod quid sit praedicatur, ut animal" (la traduzione di Boezio si può leggere nel suo secondo commento: Anicio Manlio Severino Boezio, *In Isagogen Porphyrii Commentorum editio secunda*, ed. Brandt, p. 180).

E infatti i principali commentatori dell'*Isagoge* della prima metà del XIII secolo, come Roberto Kilwardby, ammettono tranquillamente che il genere richiede almeno due specie in atto, perché ogni genere riceve la propria suddivisione da una coppia di differenze<sup>(4)</sup>. Non è così per la specie infima che – come spiega più avanti lo stesso Kilwardby – si divide nei propri individui a causa della materia (il principio di individuazione) e non di una coppia di differenze. Commentando il cap. 3, sulla specie, Kilwardby si pone il problema del rapporto tra specie infima e individui: come è possibile che Porfirio proponga questa definizione, se ci sono specie che hanno un solo individuo, come la fenice, il sole, la luna o il cielo stesso? E qui si serve dell'espressione latina che sarà cruciale in seguito e cioè "salvari":

Si dubita di conseguenza a proposito del modo in cui la specie si predica di una pluralità di cose differenti per numero, dal momento che esistono specie che si conservano (*salvantur*) in un solo individuo...<sup>(5)</sup>

Alberto Magno (all'inizio degli anni '60 del XIII secolo) lo segue abbastanza fedelmente (come al solito)<sup>(6)</sup>: il genere richiede almeno due specie in atto, la specie infima no, perché non si suddivide in individui se non attraverso la materia<sup>(7)</sup>; alla specie infima basta avere la disposizione a essere moltiplicata in una pluralità di individui (soluzione che segue quanto accennato da Kilwardby) e così si spiega il caso del sole e della luna (sono unici perché la loro forma universale in potenza, impegna tutta la materia disponibile lassù). Laddove invece la forma non occupa tutta la materia disponibile, come nel mondo sublunare, ecco che la materia unendosi alla forma della specie specialissima produce una molteplicità di individui.

(4) Roberto Kilwardby, *Notule super librum Porfirii*, trascr. di P. O. Lewry e A. D. Conti (che ringrazio per avermela messa a disposizione): "Item queratur hic quare genus exigit duas species de necessitate actu, et species non requirit duo individua. Et causa huius est quia genus recipit diuisionem per differencias oppositas, et una differencia cum genere constituit speciem unam, et opposita oppositam; non sic autem est ex parte speciei."

(5) *Ibid.*: "Dubitatur consequenter qualiter species predicetur de pluribus differentibus numero, cum sint species que *salvantur* in unico individuo numero, ut fenix, sol, luna, celum." (corsivo mio).

(6) Si veda in proposito Ebbesen (1981).

(7) Alberto Magno, *Super Porphyrium de V universalibus*, IV.6, ed. Santos Noya, p. 73b.

È Alberto, a mia conoscenza, il primo ad avanzare l'ipotesi controfattuale che possa esistere una sola specie e a proporre l'analisi delle conseguenze di questo fatto:

Occorre sapere che non c'è alcun genere che non abbia una pluralità di specie (subordinate). Quindi se poniamo che non esista altra specie di animale che l'uomo, allora sarebbe corretta l'inferenza 'se c'è un uomo, c'è un animale'; ma ciò non implicherebbe che l'animale sia genere, per la causa che si è detta (ovvero perché mancherebbero le differenze divisive).<sup>(8)</sup>

In definitiva, uomo e animale, nel caso esistesse solo la specie umana, sarebbero semplicemente sinonimi: ciò permette di mantenere la correttezza dell'inferenza, ma non l'applicazione al termine "animale" della qualifica di "genere" rispetto a "uomo". Nell'avanzare l'ipotesi controfattuale, da parte di Alberto, non c'è alcun riferimento all'eventualità che questa situazione possa effettivamente verificarsi. Vedremo che in seguito la cosa si fa sempre più concreta, passando dallo statuto di ipotesi controfattuale (impossibilità di fatto e di diritto) a quello di possibilità (in determinate condizioni) (§2).

### *La seconda metà del secolo XIII: diverse domande, diversi problemi*

I commentatori successivi, negli anni '70-'90, affrontano la medesima questione dandone tuttavia almeno tre formulazioni diverse che non sempre tirano in ballo l'ipotesi controfattuale avanzata da Alberto Magno. 1) Alcuni si attengono alla formulazione di Kilwardby: il genere (o la specie) richiede (*requirit*) più specie (o individui)? (*utrum genus requirat plures species; utrum species exigat multitudinem suppositorum*); 2) altri si servono del verbo *continere*: il genere contiene una moltitudine

---

(8) Alberto Magno, *Super Porphyrium de V universalibus*, IV.6, ed. Santos Noya, pp. 73b "Est ergo sciendum, quod genus non est, quod non habet plures species. Unde si ponamus non esse aliquam speciem animalis nisi hominem, tunc quidem sequitur 'si homo est, animal est': sed non sequitur, quod animal sit genus propter causam quae dicta est." *Cfr Ibid.*, III.3, p. 47: "Quod si etiam poneretur, quod non esset nisi una specie, ut diceremus non esse nisi hominem et nullam speciem animalis, adhuc praedicaretur animal de homine ut genus, quia de potestate et ambitu naturali animalis est et de aptitudine generis, quod dividatur opositis differentiis."

di specie? (*utrum genus contineat multitudinem specierum*; non mi pare ce ne siano sulla specie e l'individuo con questa formulazione); 3) altri ancora si servono del verbo *salvari*, introdotto da Kilwardby e usato anche da Alberto Magno: il genere (o la specie) può essere conservato(a) da una sola specie (o da un solo individuo)? (*utrum genus possit salvari in unica specie; utrum species possit salvari in unico individuo*). Nessuno, anche nell'ultimo caso, modifica il senso controfattuale dell'ipotesi (o mostra di considerare questa come una effettiva possibilità). Al di là delle diverse formulazioni, comunque, tutti rispondono agli stessi quesiti di fondo: un genere deve avere più specie in atto? Una specie specialissima deve avere più individui in atto? Sono le risposte che cominciano a variare<sup>(9)</sup>.

Quanto al problema della specie infima in rapporto agli individui, si cominciano distinguere, sulla scia di Alberto, gli esseri sublunari da quelli celesti, perché il rapporto tra materia e forma, qui e là, è diverso (come si è accennato): là la materia è tutta impegnata da una sola forma (c'è un solo sole, benché sia una specie: non avevano idea – né potevano averla – del fatto che anche il sole è una stella e che ci sono altri soli, attorno a cui ruotano pianeti...), qui invece, composto Socrate con un po' di materia, la forma umana è ancora disponibile per costituire altri individui. Ciò che viene ribadito continuamente è che alla specie basta la disposizione a essere moltiplicata di una forma per farne un universale<sup>(10)</sup>.

Quanto al problema del rapporto tra genere e specie, tra anni '60 e '70, alcuni seguono Kilwardby e Alberto, come Boezio di Dacia e il suo socio Pietro di Alvernia (prima generazione dei grammatici e logici modisti), e cioè che il genere non può essere conservato anche da una sola specie, ma richiede più specie<sup>(11)</sup>; altri invece se ne distaccano, come

(9) Una panoramica dettagliata richiederebbe uno spazio molto maggiore di quello previsto per quest'articolo.

(10) Cfr Anonimo di Basilea, *Questiones super Porphyrium*, q. 14 (*utrum species possit salvari in unico individuo*), in Marmo 2021, pp. 314-317; Durando di Alvernia, *Questiones super Porphyrium*, q. 13 (*utrum hoc – scil. quod species exigat multitudinem suppositorum – habeat veritatem*), ms Palermo, Biblioteca Communae, 2 Qq D 142, f. 6vb-7ra (su cui si veda Tabarroni 1994), che è parallelo a Simone di Faversham, *Questiones super libro Porphyrii*, ed. Mazzarella q. 26 (*utrum ad rationem speciei requiratur multitudo suppositorum*), pp. 46-49.

(11) Pietro di Alvernia, *Questiones super Porphyrium*, q. 12 (*utrum genus possit salvari in unica specie*), in Tinè (1997), p. 294; Boezio di Dacia, *Questiones super librum Topicorum*, IV.4 (*utrum genus requirat necessario plures species*), ed. Pinborg & Green-Pedersen, Copenhagen, GEG Gad, 1976, pp. 205-206.



Martino di Dacia, che formula il problema nei termini dell'ipotesi controfattuale di Alberto, ma sostiene che il genere può essere conservato anche da una sola specie (sempre l'uomo)<sup>(12)</sup>:

tutta la natura/essenza del genere può essere conservata in una sola specie. E si mostra così: infatti se anche un solo uomo esistesse al mondo, questa proposizione sarebbe vera 'l'uomo è un animale'...<sup>(13)</sup>

Come si può notare, è sempre in riferimento alla verità di enunciati o inferenze che si misura la plausibilità di una conclusione, nel caso dell'ipotesi limite dell'esistenza di una sola specie. E che sia solo l'uomo a esistere a questo punto non è casuale, essendo l'unico a poter enunciare frasi del genere (analiticamente vere, diremmo) o trarre un'inferenza come 'se c'è un uomo, allora c'è un animale'.

I logici della generazione successiva si allineano alle posizioni di Martino di Dacia, articolando meglio gli ambiti entro i quali la domanda si pone. A partire da Simone di Faversham, il problema della conservazione del genere si sdoppia: da un lato, ci si interroga sull'essenza del genere distinta dalla sua esistenza (problema *ontologico*); dall'altro, ci si chiede cosa significhi il termine che corrisponde al genere (problema *semantico*). La risposta al problema ontologico è piuttosto articolata e rappresenta un superamento dell'opposizione netta tra chi sosteneva seccamente una posizione e chi quella contraria (come per esempio, nella generazione precedente, Pietro di Alvernia e l'Anonimo di Madrid):

Se si considera il genere quanto alla sua essenza, allora non richiede una molteplicità di specie, anzi esso non contiene in sé alcuna specie (...). Se si considera quanto alla sua esistenza, dipende se lo consideriamo quanto alla sua esistenza nell'anima o alla sua esistenza al di fuori di essa. Nel primo caso non richiede una molteplicità di specie; nel secondo, la richiede ma solo potenzialmente.<sup>(14)</sup>

(12) Martino di Dacia, *Quaestiones super Porphyrium*, q. 18 (*utrum genus requirit plures species actu*), ed. Roos 1961, pp. 143-144.

(13) Martino di Dacia, *Quaestiones super Porphyrium*, q. 18, ed. Roos 1961, p. 144: "tota natura generis potest salvari in unica sola specie. Cuius declaratio est: nam solo homine existente in mundo haec est vera: homo est animal..."

(14) Simone di Faversham, *Questiones super Porphyrium*, q. 20 (*utrum genus contineat multiplicitatem specierum que sunt sub eo*), ed. Mazzarella 1957, pp. 38 e 39: "genus potest

Quanto all'essenza del genere, Simone precisa che questa non ha un'esistenza (al di fuori dell'anima) autonoma rispetto alle sue specie, e riformula il problema dell'indipendenza del genere dal punto di vista semantico:

Se il genere significasse una essenza reale in diverse specie, un'essenza si dividerebbe in più essenze (...). Dico perciò che il genere non significa un'essenza, ma significa diverse essenze di diverse specie in quanto sono comprese dall'intelletto sotto uno stesso concetto comune<sup>(15)</sup>.

Relativamente all'essenza del genere, tuttavia, Simone precisa che quest'essenza in quanto tale non ha un'esistenza propria, indipendente dalle proprie specie, e – di fronte a un'obiezione che sottolinea questo fatto – propone di riformulare il problema dell'indipendenza del genere dal punto di vista semantico:

Se il genere significasse una essenza reale in diverse specie, un'essenza si dividerebbe in più essenze (...). Dico perciò che il genere non significa un'essenza, ma significa diverse essenze di diverse specie in quanto sono comprese dall'intelletto sotto uno stesso concetto comune<sup>(16)</sup>.

Rodolfo il Bretone, negli anni '90 del secolo, nel discutere la questione se il genere possa essere conservato da una sola specie o addirittura da

---

dupliciter considerari, vel quantum ad suam essenciam, vel quantum ad suum esse. Si consideretur quantum ad suam essenciam, sic non requirit multitudinem specierum, ymmo, quod plus est, in essencia generis non includitur aliqua species, nec una, nec plures. (...) Si vero consideretur quantum ad suum esse, sic potest dupliciter considerari, vel quantum ad esse quod habet in anima, vel quantum ad esse quod habet in re extra." Soluzioni molto vicine a questa sono presenti sia in Durando di Alvernia, *Questiones super Porphyrium*, q. 9, ms Palermo, BC, 2 Qq D 142, f. 5rb; e Durando Monacense, *Questiones super Porphyrium*, q. 13, ms München, Staatsbibliothek, Clm. 18917, pp. 6a-b (con diverse lacune).

(15) Simone di Faversham, *Questiones super Porphyrium*, q. 20, ed. Mazzarella 1957, p. 39: "Si autem genus significaret unam naturam realem in diversis speciebus, una quiditas divideretur in plures quiditates (...). Dico tunc quod genus non significat unam quiditatem, sed significat diversas quiditates diversarum specierum secundum quod sub aliquo conceptu communi veniunt apud intellectum."

(16) *Ibid.*: "Si autem genus significaret unam naturam realem in diversis speciebus, una quiditas divideretur in plures quiditates (...). Dico tunc quod genus non significat unam quiditatem, sed significat diversas quiditates diversarum specierum secundum quod sub aliquo conceptu communi veniunt apud intellectum."

un solo individuo di una sola specie esistente, respinge questa soluzione, sostenendo che il nome di genere non significa le sue specie (perché si andrebbe incontro a conseguenze paradossali) e articola ulteriormente anche il problema cognitivo<sup>(17)</sup>, che per Simone si limitava a riconoscere al genere un'unità concettuale. Senza addentrarci nella complessa articolazione della soluzione di Rodolfo (che susciterà comunque reazioni avverse in alcuni logici parigini del primo decennio del secolo XIV)<sup>(18)</sup>, si possono avanzare alcune considerazioni.

In primo luogo, Rodolfo aderisce a un'ontologia moderatamente realista (come gli altri maestri che hanno preso parte al dibattito), e quindi non assegna al genere un tipo di esistenza comparabile all'essenza specifica: questa corrisponde infatti a un principio formale unitario (*forma substantialis* che è parte della *natura communis*, in quanto differenza specifica), che può trovarsi distribuito in una pluralità di individui; il genere come essenza perciò non ha un'esistenza autonoma, separata dalle essenze specifiche in cui acquista consistenza ontologica. Questo, come si è visto, è un punto molto importante e condiviso dai diversi maestri delle arti che prendono parte al dibattito<sup>(19)</sup>. In secondo luogo, per Rodolfo, il problema sollevato a proposito della conservazione del genere è un problema non solo ontologico, ma soprattutto cognitivo e può essere riformulato in questi termini: se si estinguesse tutte le specie animali tranne quella umana, l'uomo sarebbe ancora in grado di formarsi una gerarchia di concetti paragonabile a quelli che si forma nello stato attuale? L'organizzazione cognitiva umana, in altri termini, sarebbe ancora la stessa? La risposta di Rodolfo al quesito è affermativa, perché la generalità del concetto di animale e dei concetti analoghi appartenenti alle altre gerarchie concettuali o predicamentali, che l'uomo (fosse anche sopravvissuto un unico individuo) riesce a formarsi grazie alle sue capacità di ragionamento, si conserva<sup>(20)</sup>.

(17) Rodolfo il Bretonne, *Questiones super Porphyrium*, q. 13A (*u. genus possit salvari in unica specie*), in Roos (1974); q. 13B (*u. genus possit salvari in unica specie*), ms. N = Nürnberg, SB, Cent. V.21, ff. 65vb-66va; e *Sophisma "Homo est animal"*, ms. P = Paris, BnF, Nouv. Acq. Lat. 1374, ff. 96vb-98ra.

(18) Per un esame più approfondito del dibattito, si veda Marmo 2022.

(19) In Rodolfo il Bretonne questa posizione si accompagna a una presa di posizione contro la teoria della pluralità delle forme sostanziali, su cui si veda Ebbesen 2001, 460. Cfr anche Marmo (in corso di stampa).

(20) Rodolfo il Bretonne, *Questiones super Porphyrium*, q. 13A, in Roos (1974), p. 337:

L'indeterminatezza (*confusio*) del genere è infatti collegabile, da parte dell'uomo, a un concetto di tipo generale grazie a una capacità di ragionamento per analogia che continua a funzionare anche in questa nuova situazione: "L'intelletto, conoscendo qualcosa di simile, giunge alla conoscenza di qualcosa d'altro simile al primo"<sup>(21)</sup>.

Infine, Rodolfo, a proposito del problema semantico, sostiene che il genere non significa le sue specie, ma un principio che sta alla base di alcune caratteristiche proprie degli animali, come muoversi e avere percezioni (*moveri et sentire*)<sup>(22)</sup>. Questa presa di posizione mi pare piuttosto importante e forse è quella meno compresa dai suoi critici contemporanei: si tratta infatti di riconoscere alle parole di cui ci serviamo per descrivere il mondo una strutturazione semantica di tipo gerarchico analoga a quella dei concetti e delle relative conoscenze, ma distinta da essa. In questo, Brito si oppone alla concezione sostenuta dai suoi predecessori (e da lui stesso, nel primo periodo del suo magistero)<sup>(23)</sup> che identificava banalmente il significato del termine di genere (come *animal*) con le sue specie subordinate. In maniera analoga a quanto sostiene a proposito del significato dei termini di specie specialissima (come *homo*), per cui il significato che non si identifica con gli individui cui si applica (posizione anti-referenzialista)<sup>(24)</sup>, anche a proposito del nome di genere sostiene che esso non significa le proprie specie subordinate. Nel proporre le proprie soluzioni, Rodolfo parla semplicemente di *hypothesis* (calco dal greco che è tornato in auge con la ripresa

---

"quia intellectus noster ex uno similium iudicat (indicat, *ed.*) reliquum sive simile in alio. Modo in aliis rebus videmus, quod ex apparenti magis imperfecto sumitur ratio generis et ex apparenti magis perfecto sumitur ratio speciei vel differentiae."

(21) Rodolfo il Bretone, *Questiones super Porphyrium*, q. 13B, N 66ra: "intellectus ex uno simili cognito devenit in cognitionem alterius similis". La formulazione riecheggia, non a caso, la definizione di segno di Agostino, dandole – come accade anche in Scoto (*cfr* Marmo (1995), p. 176) – una "curvatura" inferenziale.

(22) Rodolfo il Bretone, *Questiones super Porphyrium*, q. 13A, in Roos (1974), pp. 337-338.

(23) *Cfr* Rodolfo il Bretone, *Questiones super Metaphysicam*, VII.25 (*utrum genus significet plures naturas*), ms Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr., E.1.252, ff. 299ra-va, in Ebbesen (2001), pp. 488-490; *Quaestiones super libro Divisionum Boethii*, q. 5Br (*utrum genus significet plures naturas vel unam*), ms Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 3540-47, ff. 464va-466rb (l'edizione è in corso di stampa presso Brepols, a cura di Sten Ebbesen e del sottoscritto). In questi testi Rodolfo riprende la posizione comune (sostenuta anche da Simone di Faversham, *Questiones super Porphyrium*, q. 20, ed. Mazzarella 1957, p. 39), secondo cui il nome di genere significa le proprie specie subordinate.

(24) Su questo punto rimando a Marmo (2018).

dei *Secondi Analitici*), nel delineare uno scenario che all'epoca era ritenuto verosimilmente impossibile di fatto e di diritto, ovvero quello della scomparsa di tutte le specie animali tranne una, l'uomo: impossibile di fatto, perché non si è mai realizzato, nel corso naturale degli eventi; di diritto, perché le specie naturali, per i filosofi medievali, hanno una garanzia di esistenza da un lato nella mente divina (dove risiedono le loro idee, i modelli cognitivi cioè a partire dai quali sono state create), e dall'altro nella successione continua della generazione dei loro individui: in questo senso le specie sono perenni (se non eterne) e immutabili. Eppure, per quanto impossibile, si tratta di uno scenario su cui si può ragionare, da cui si possono trarre inferenze a proposito delle nostre strutture cognitive e semantiche. Non è chiaro, ad ogni modo – perché nessuno vi ci sofferma più di tanto –, se le riflessioni relative all'uomo o agli uomini che sopravvivono all'estinzione (non si parla neppure di estinzione, ad essere sinceri) siano adulti, se cioè abbiano avuto esperienza di altri animali in precedenza, oppure se siano infanti, con un'anima che è come una *tabula rasa* e che deve costruire da zero i propri strumenti cognitivi e linguistico-semantiche. Come vedremo, per Hobbes lo scenario sarà diverso e molto più chiaro.

### 3. La *potentia dei absoluta* entra in gioco: sviluppi in età moderna

Negli stessi anni in cui Rodolfo il Bretone insegna a Parigi, Giovanni Duns Scoto, un teologo francescano, sviluppa nei suoi scritti teologici l'opposizione tra una potenza divina ordinata e una assoluta: la prima è quella che si adegua alle leggi di natura che dio ha stabilito nell'atto di creare l'universo e non fa nulla che le trasgredisca; la seconda, invece, è definita a partire dall'assunto che Dio possa fare tutto ciò che non implica contraddizione e quindi possa andare contro le leggi di natura e creare o annientare entità, ponendo in essere situazioni che secondo l'ordine naturale delle cose sarebbero impossibili<sup>(25)</sup>. Negli scritti dei logici del XIII secolo, non si fa alcun riferimento alla plausibilità dell'ipotesi della distruzione di tutte le specie tranne una che rimane un

---

(25) Rimando su questo all'ormai classico Randi (1987) e agli interventi raccolti in Beonio-Brocchieri Fumagalli (a cura di) (1986).

mero esperimento mentale, discusso tra le ultime decadi del XIII secolo e la prima del successivo. Per i filosofi e teologi del XIV secolo, l'introduzione della distinzione tra le due potenze divine, estende il campo del possibile, permettendo di considerare come possibile secondo la potenza assoluta ciò che è invece impossibile secondo la potenza ordinata<sup>(26)</sup>. Lo scenario delineato quindi come pura ipotesi controfattuale, a partire dal XIV secolo, diventa una possibilità tra le altre: il mondo contingente attuale diventa uno dei mondi possibili. Guglielmo di Ockham si serve sistematicamente di questa opposizione per proporre definizioni di concetti e fenomeni "purificati" dalle limitazioni dell'ordine stabilito, così da arrivare a pensare che si possa dare intuizione di oggetti non-esistenti (cosa che ha prodotto e continua a produrre non pochi grattacapi teorici)<sup>(27)</sup>. Non ho ancora trovato la menzione del caso della distruzione di tutte le specie animali, tranne l'uomo, ma sono abbastanza sicuro di poterla trovare tra i filosofi e teologi del tardo medioevo. Sarà un'occasione per tornare sull'argomento.

Quel che è stato rilevato<sup>(28)</sup> è come questa opposizione tra potenza assoluta e ordinata stia probabilmente alla base di una ipotesi che ci ricorda molto da vicino quanto abbiamo visto nei commenti a Porfirio del XIII secolo: l'ipotesi cioè della distruzione del mondo, tranne l'uomo, che si trova nella seconda parte del *De corpore* di Thomas Hobbes.

Nella maniera migliore (...) faccio cominciare la filosofia naturale dalla privazione, cioè da una finta sottrazione del mondo (*facta universi subtractione*). Ma supposto tale annichilimento di tutte le cose, qualcuno, forse, mi chiederà se non rimarrebbe qualcosa intorno a cui un uomo (l'unico che sottraiamo all'annichilimento di tutte le cose) (*quem ab hoc universo rerum interitu unicum excipimus*) possa filosofare o pienamente ragionare, o che possa imporre, per ragionare, un nome a qualcosa.<sup>(29)</sup>

(26) Sullo sviluppo di questi concetti modali da parte di Duns Scoto, in riferimento alla teoria aristotelica (o interpretazione 'statistica') delle modalità, cfr Knuuttila 1981 e 1993, pp. 139-149.

(27) Sulla distinzione esistono numerosi studi: si veda la recente messa a punto di Panaccio e Piché 2010 (con ulteriori riferimenti bibliografici).

(28) Zarka 1987, pp. 36-58. Per l'uso della distinzione da parte di Hobbes, si veda Pacchi 1986.

(29) Thomas Hobbes, *De corpore. Pars secunda: Philosophia prima*, 7.1, pp. 81-82; tr. it., p. 145. Sulla funzione metodologica dell'*annihilatio mundi*, si veda, oltre a Zarka 1987, Gargani 1971, pp. 134-148.

Quel che rimane all'uomo, anzi a quell'unico uomo che è sottratto all'annientamento dell'universo, non sono altro che idee, immagini conservate nella memoria delle grandezze, dei movimenti, dei suoni, dei colori ecc. oltre che dell'ordine reciproco e tra le loro parti. Di qui, dalla messa tra parentesi del mondo sensibile e corporeo, muove la ricostruzione delle strutture cognitive e linguistiche dell'uomo da parte di Hobbes, a partire dallo spazio e dal tempo<sup>(30)</sup>. L'ipotesi cambia leggermente quando nel cap. successivo, Hobbes suppone che qualcos'altro venga riproposto o creato di nuovo (*supponamus deinceps aliquid eorum [externorum rerum] rursus reponi, sive creari denuo*)<sup>(31)</sup>: di qui le nozioni di corpo e di accidente (come modo di concepire il corpo), e il resto della strumentazione concettuale necessaria a rendere conto dei fenomeni fisici, secondo un metodo quantitativo.

Gli obbiettivi non sembrano molto lontani da quelli che erano stati perseguiti nelle riflessioni sulla conservazione del genere nel XIII secolo dai commentatori di Porfirio: certamente, c'è maggiore chiarezza sul senso metodologico dell'ipotesi dell'annientamento del mondo (o delle altre specie animali), che deriva probabilmente dall'assunzione del modello ockhamista da parte di Hobbes. Maggior chiarezza c'è anche sul tipo di uomo che sopravvive: si tratta di un uomo che ha avuto esperienza (e non poca) delle cose, così da aver potuto immagazzinare in memoria le idee prodotte dalle cose e la loro organizzazione, concettuale e linguistica. Come aveva infatti precisato nella prima parte del *De corpore*, riprendendo in forma anche più radicale il nominalismo di Ockham, l'universale non è altro che un nome di seconda intenzione ovvero un nome di altri nomi (i nomi comuni) (*vocis sive nominis nomen*)<sup>(32)</sup>, e sempre di seconda intenzione (cioè nomi di nomi e delle loro relazioni gerarchiche) sono i termini 'genere' e 'specie'<sup>(33)</sup>.

(30) Thomas Hobbes, *De corpore. Pars secunda: Philosophia prima*, 7, pp. 81-89.

(31) *Ibid.*, 8, p. 90.

(32) Thomas Hobbes, *De corpore. Pars prima: Computatio sive Logica*, 2.9, p. 18: "Est ergo nomen hoc *universale*, non rei alicujus existentis in rerum natura, neque ideae, sive phantasmatis alicujus in animo formati, sed alicujus semper vocis sive nominis nomen."

(33) *Ibid.*, 2.9-10, p. 18: "9. (...) *Communium* etiam *nominum*, alia sunt magis, alia minus *communia*; magis *commune* est quod plurium, minus quod pauciorum rerum nomen est. Ut *animal* magis commune est quam *homo*, vel quam *equus*, aut *leo* (...) itaque nomen magis commune, respectu minus communis, quod sub ipso continetur, *genus* vel *generale* dici solet, hoc vero illius *species* vel *speciale* dicitur. 10. Atque hinc distinctio nominum tertia existit,

#### 4. Conclusioni

Gli esperimenti mentali, *fictiones*, *hypotheses*, *imaginationes*, hanno stimolato e nutrito la riflessione filosofica lungo tutta la sua storia. L'esempio che ho proposto, i suoi sviluppi teologici e le sue possibili espansioni in età moderna rappresentano solo un caso tra i tanti, ma applicato a un ambito e a problemi che ancora oggi in qualche misura ci assillano: l'aspetto personale e privato, ma anche specie-specifico della nostra organizzazione cognitiva, da un lato; l'aspetto semantico-linguistico e pubblico che riflette questa organizzazione, in modi diversi in diverse culture, dall'altro; modi che comunque sono riconducibili a rapporti gerarchici (iper- e iponimia; sinonimia e omonimia), oppositivi e inferenziali (regolati che siano dai primi o da altre strutture cognitive come i frame o altro).

Per i filosofi medievali (come per Hobbes e oltre, ancora per secoli) la struttura dell'albero delle sostanze di Porfirio rappresentava un modello cognitivo e semantico capace di sopravvivere a ogni catastrofe, come un'estinzione di massa (sia pur selettiva), una struttura in grado di garantire la predicazione del genere rispetto alla specie e l'inferenza da specie a genere, in particolare: il fatto che non esista altra specie animale se non l'uomo, non modifica la differenza semantica tra genere e specie (animale e uomo), tra concetti di ordine superiore e di ordine inferiore, senza renderli sinonimi, grazie alla capacità tutta umana di ragionare per analogia, a partire da ciò che appare.

#### Riferimenti bibliografici

##### Fonti

ALBERTO MAGNO, *Super Porphyrium de V universalibus*, ed. M. Santos Noya, Münster i. W.: Ashchendorff, 2004.

BACONE, RUGGERO, *Summa de sophismatibus et distinctionibus*, ed. R. Steele,

---

videlicet ut alia *primae*, alia *secundae intentionis* dicta sunt. Primae intentionis sunt nomina rerum, ut *homo*, *lapis*, secundae sunt nomina nominum et orationum, ut *universale*, *particulare*, *genus*, *species*, *sylogismus* et similia."



- Oxford: Clarendon Press, 1937 (*Opera hactenus inedita Rogeri Baconi*, 14).
- BOEZIO, ANICIO MANLIO SEVERINO, *In Isagogen Porphyrii Commentorum editio secunda*, ed. S. Brandt, Vindobonae-Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1906.
- BOEZIO DI DACIA, *Quaestiones super librum Topicorum*, eds. J. Pinborg & N.J. Green-Pedersen, Copenhagen, GEG Gad, 1976.
- HOBBS, THOMAS, *Elementorum philosophiae introductio prima: De corpore. Pars secunda: Philosophia prima*, in Thomae Hobbes Malmesburiensis *Opera introductiva Latinae scripta*, a studio et labore Guilelmi Molesworth, London, Bohn, 1839, vol. I (trad. it., *Il corpo*, a cura di A. Negri, UTET, 1972).
- MARTINO DI DACIA, *Quaestiones super Porphyrium*, ed. H. Roos, Copenhagen, GEC Gad, 1961.
- PIETRO DI ALVERNIA, *Questiones super Porphyrium*, in Tinè (1997).
- PIETRO ISPANO, *Tractatus*, in de Rijk 1972.
- PORFIRIO, *Isagoge*, ed. A. Busse, Berlin, Reimer, 1887 (CAG 4.1) (trad. it. Porfirio, *Introduzione*, a cura di G. Girgenti, Bompiani, Milano, 2004).

## Studi

- BEONIO-BROCCHIERI FUMAGALLI T. (a cura di) (1986) *Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e Età Moderna*, Lubrina, Bergamo.
- BRAAKHUIS H.A.G. (1977) *The Views of William of Sherwood on Some Semantical Topics and Their Relation to Those of Roger Bacon*, "Vivarium", 15/2: 111-142.
- EBBESSEN S. (1981) "Albert (the Great?) Companion to the Organon", in A. Zimmermann (a cura di), *Albert der Grosse. Seine Zeit, sein Werk, seine Wirkung*, De Gruyter, Berlino e New York, 89-103.
- (2001) "Radulphus Brito on the Metaphysics", in J. Aertsen, K. Emery, e A. Speer (a cura di), *Nach der Verurteilung von 1277. Philosophie und Theologie an der Universität von Paris im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Studien und Texte*, De Gruyter, Berlin-New York, 456-492 (ristampato in S. Ebbesen, *Topics in Latin Philosophy from the 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Centuries. Collected Essays of Sten Ebbesen*, Volume II, Farnham-Burlington, Ashgate, 2009, cap. 12).
- GARGANI A. (1971) *Hobbes e la scienza*, Einaudi, Torino.

- KNUUTTILA S. (1981) "Time and Modalities in Scholasticism", in S. Knuuttila (a cura di), *Reforging the Great Chain of Being. Studies in the History of Modal Theories*, Reidel, Dordrecht, 163-257.
- (1993) *Modalities in Medieval Philosophy*, Routledge, Londra e New York
- Marmo C. (2018) "La semantica anti-referenzialista di Rodolfo il Bretone in una quaestio sugli *Analytica Posteriora* (e sul *De interpretatione*)", in L. Bianchi, O. Grassi e C. Panti (a cura di), *Edizioni, traduzioni e tradizioni filosofiche (secoli XII-XVI). Studi per Pietro B. Rossi*, vol. I, Aracne, Roma, 173-186.
- (2021) *The Questions on Porphyry by the Anonymous Basileensis* (MS Basel UB F.III.20, ff. 125ra-134vb), "Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et Latin" 90: 265-362.
- (2022) *Se il genere possa essere conservato da una sola specie: un dibattito parigino nei commenti a Porfirio di fine XIII secolo*, in "Studi sull'aristotelismo medievale (secoli VI-XVI)" 2 (Special Issue. Conoscenza e realtà nella storia del pensiero tardomedievale. Studi per Onorato Grassi) (in corso di stampa).
- (in corso di stampa) "The Semantics of individuum in Brito's *Questions on Porphyry*", in *The Philosophy of Radulphus Brito*, eds. P. Emamzadah and C. Girard, Brepols, Turnhout.
- O'DONNELL J. R. (1941) *The Syncategoremata of William of Sherwood*, "Medieval Studies" 3: 46-93.
- PACCHI A. (1986) "Hobbes e l'onnipotenza divina", in M. T. Beonio Brocchieri Fumagalli (a cura di), *Sopra la volta del mondo: onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e età moderna*, Lubrina, Bergamo, 79-92.
- PANACCIO C., D. PICHÉ (2010) "Ockham's Reliabilism and the Intuition of Non-Existents", in H. Lagerlund (a cura di), *Rethinking the History of Skepticism: The Missing Medieval Background*, Brill, Lagerlund, Leida e Boston, 97-118.
- RANDI E. (1987) *Il sovrano e l'orologiaio. Due immagini di Dio nel dibattito sulla «potentia absoluta» fra XIII e XIV secolo*, La Nuova Italia, Firenze.
- RIJK, LAMBERT M. DE (1972) *Peter of Spain, Tractatus called afterwards Summule logicales*, van Gorcum, Assen.
- TINÈ A. (1997) *Le Questioni su Porfirio di Pierre d'Auvergne*, "Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge", 64: 235-333.
- ZARKA Y. C. (1987) *La décision métaphysique de Hobbes. Conditions de la politique*, Vrin, Parigi.

## L'IMPOSSIBILE CHIMERA<sup>(1)</sup>

Martina Corgnati

*Abstract:* The chimera, once a mythological monster and the focus of tales, disappears from texts and visual representations during the early Middle Ages. However, references to the chimera resurface in the works of Isidore of Seville, particularly in relation to Lycia and Bellerophon's defeat of the creature. Interestingly, after centuries of obscurity, the chimera reemerges in the 11th and 12th centuries through frescoes and mosaics. It becomes a symbol of exotic monstrosity and an embodiment of the impossible, representing an enigmatic and contradictory essence beyond comprehension. Bernard of Clairvaux references the chimera's obscurity in a letter, using it as a metaphor for himself. Paradoxically, Bernard, who disapproved of Romanesque sculpture's eccentricities, played a role in reviving the metaphorical chimera. The exact connection between the numerous chimeras of that time and the French abbot remains uncertain. It is also unclear why Lombardy, in particular, features a relatively high occurrence of chimera imagery and the potential influences between the related sites. Interestingly, the 12th-century chimeras share similarities and deviate from classical models, resembling the sole surviving Carolingian image of the monster. Perhaps the artists and patrons sought to convey a message of obscure and impenetrable meaning,

---

(1) Ringrazio: Daniele Di Cola, Antonino Tranchina, Luigi Carlo Schiavi, Costantino Marmo, Ugo Volli.

presenting a chaotic and contradictory wonder that transcends time's comprehension, alongside the aesthetic appeal.

*Keywords:* Chimera, Medieval Art, Iconography, Monsters, Romanesque Art

Sotto un gran cielo grigio, in una gran piana polverosa,  
Senza strade, senza erba, senza un cardo, senza un'ortica  
Incontrai parecchi uomini che camminavano curvi.  
Ognuno portava in spalla un'enorme chimera....

CHARLES BAUDELAIRE

## 1. Introduzione

Fra tutti i mostri, i demoni, gli esseri ibridi che popolano l'immaginario medievale, antico e moderno, la chimera è probabilmente il più bizzarro e controverso, il più elusivo e sfuggente. Già gli autori classici suggeriscono che la chimera non esiste qualificandola invece come manifestazione dell'impossibile, meglio un paradigma di creatura impossibile, quindi un mero fatto letterario. Nonostante questo, o forse proprio per questo, la chimera gode di notevole fortuna nel mondo classico, greco ed etrusco, medievale e nella mitografia di tutte le epoche; non per nulla, fra tutti i mostri medievali, grifoni e pseudo-senmurv, fenici e ketos, è l'unico, forse, che ha ancora un suo posto nell'immaginario collettivo e nella lingua: "chimera", infatti, è parola che parla a molti, biologi e botanici, scrittori e artisti, medici e filologi<sup>(2)</sup>.

Scopo di questo lavoro è di ricostruire almeno per sommi capi i mutamenti semantici, le eclissi e le emergenze della chimera nelle

---

(2) Il sostantivo "chimera" ha significati specifici in botanica, zoologia, biologia, araldica, mitologia (Treccani).

rappresentazioni visive dal tardo-antico al medioevo romanico, inseguendone per quanto possibile significati e simbologie. Chimere, in forma di mosaico o rilievo o miniatura, sono relativamente rare nel tardo-antico, fino al VI secolo compreso. In questa fase il mostro è sempre parte di un contesto narrativo, quale illustrazione del mito greco di Bellerofonte oppure l'episodio dell'*Eneide* in cui l'eroe protagonista discende agli inferi. Il primo, narrato fra gli altri da Omero<sup>(3)</sup> ed Esiodo<sup>(4)</sup>, è notissimo: l'eroe Bellerofonte, ospite del re di Tirinto, respinge le avances della moglie di quest'ultimo che, per vendicarsi, tenta di farlo morire. Bellerofonte viene così mandato in Licia il cui re Iobate gli chiede di uccidere la chimera, il mostro dalla triplice natura di leone, capra e coda di serpente, certo che lo scontro si sarebbe risolto con la fine del giovane. Ma egli, con l'aiuto di Atena, in groppa al cavallo alato Pegaso, riesce invece nell'eroico e rischioso intento. Nell'*Eneide* la chimera compare soltanto fra i mostri privi di una reale esistenza fisica, che accolgono Enea sulle soglie degli Inferi. In quanto tale, cioè come puro fantasma, la chimera è attestata nella prima e più autorevole enciclopedia medievale, le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia. Nel mondo carolingio invece, quando essa appare in diversi codici e almeno in un pluteo<sup>(5)</sup>, avviene la transizione semantica dell'elemento mitico in simbolo morale, e il guerriero che la uccide viene assimilato a un re o a un santo, che più tardi verrà identificato con Giorgio. Il mostro acquista ora connotazioni specifiche che non perderà più per alcuni secoli, mostrandosi isolata e auto-significante in epoca romanica, momento in cui si verifica un'autentica fioritura di queste rappresentazioni dipinte su velari, composte in mosaici o scolpite in forma di rilievo.

(3) "[...] Era il mostro di origine divina, / leone la testa, il petto capra, e drago / la coda; e dalla bocca orrende vampe / vomitava di foco: e nondimeno, / col favor degli Dei, l'eroe la spense [...]" *Iliade*, VI, vv. 180-184, trad. V. Monti.

(4) *Teogonia*, vv. 319-324, trad. Romagnoli: "Idra, poi partorì Chimera, che fuoco spirava, che immane era, tremenda, veloce nei piedi, gagliarda. Essa tre teste aveva: la prima di fiero leone, l'altra di capra, la terza di serpe, d'orribile drago. Bellerofonte prode con Pègaso morte le diede".

(5) Si tratta del pluteo del patriarca di Aquileia, Massenzio, personaggio delle nette simpatie filoimperiali e, in quanto tale, apertamente contrapposto al potere di Bisanzio. Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, Milano, Adelphi, 1973-88.

## 2. Etimologia e breve excursus sulle fonti latine

L'italiano "chimera" viene dal greco χίμαιρα, propr. «capra» o «giovane capra». Un epiteto che non ci aiuta a immaginarne l'aspetto e non ne lascia intuire nemmeno la mostruosa, arcaica potenza: il nome è smentito dalle sue stesse gesta.

Ovidio, autore specialmente influente e studiato nel medioevo, parla della chimera in tre diversi passi delle *Metamorfosi*, attribuendole diverse sfumature di significato: III, v.420 "s'innamora di una chimera", a proposito di Narciso. Chimera qui sta per ombra vana, inganno. VI, v.339 "raggiunta la patria della Chimera, nel territorio di Licia". Chimera qui è attributo distintivo di un luogo. IX, v.646-7 "e l'altura sulla quale abitò Chimera, che dal ventre spira fiamme e ha petto e muso di leonessa, coda di serpente". Chimera è di nuovo la connotazione di un luogo, cui aggiunge una descrizione precisa.

Lucrezio dedica alla chimera un lungo passaggio del quinto libro del *De rerum natura*, volto a confutare l'esistenza di questo "mostro dei mostri" e altre creature dell'immaginario, prive di consistenza razionale, di credibilità scientifica alcuna. V, 902-906: "Flamma quidem «vero» cum corpora fulva leonum / tam soleat torrere atque urere quam genus omne / visceris in terris quodcumque et sanguinis exstet, / qui fieri potuit, triplici cum corpore ut una, / prima leo, postrema draco, media ipsa, Chimera / ore foras acrem flaret de corpore flammam?"<sup>(6)</sup>.

Virgilio, come già detto, al verso 288 del VI libro dell'*Eneide*, la menziona fra i mostri incorporei che popolano il vestibolo degli inferi: "horrendum stridens flammisque armata Chimaera". Ma si tratta soltanto di una vana apparenza, come la Sibilla conferma ad Enea: "[...] ni docta comes tenuis sine corpore vitas admoneat volitare cava sub imagine formae, inruat et frustra ferro diverberet umbras".

È abbastanza evidente dunque come, nelle fonti latine, la chimera non sia ritenuta una creatura esotica ma un paradosso letterario oppure un'indicazione geografica riferita a una montagna costiera della Licia, dove il mostruoso figlio di Tifone ed Echidna abitava e dove

---

(6) "Come sarebbe potuto avvenire che un unico essere con triplice corpo / nella parte anteriore leone, nella posteriore drago, nella mediana lei, / la Chimera, spirasse per la bocca una fiamma violenta uscita dal corpo?".

viene ucciso dall'eroe Bellerofonte in groppa a Pegaso.

Non a caso, proprio perché la chimera non è un animale esotico, il *Fisiologo*, fortunata opera d'ambiente gnostico alessandrino (II-III sec), fra i diversi mostri ed ibridi che prende in considerazione, sirene, centauri e unicorni, non menziona affatto la chimera. Questa assenza spiega la loro mancanza in molti bestiari che dal *Fisiologo* derivano. Ne parla invece, in diversi passi, Isidoro di Siviglia nelle *Etimologie*, in relazione ai generi letterari e ai portenti<sup>(7)</sup>.

I, XL, 4: "Della grammatica", con esplicito riferimento a Lucrezio:

Ad natura rerum fabula fingunt... ut illa triformis bestia: prima leo, postrema draco, media ipsa Chimaera... id est caprea, aetatis hominum per eam volentes distinguere: quarum ferox et horrens prima adolescentia, ut leo; dimidium vitae tempus lucidissimus, ut caprea, eo quod acutissime videat; tunc fit senectutis casibus inflexis, draco.<sup>(8)</sup>

XI, III, 36:

Fingunt et Chimaeram triformem bestiam; ore leo, posteris partibus draco, media caprea. Quam quidam Physiologi non animal sed Ciliciae montem esse aiunt, quibusdam locis leones et capreas nutriendum, quibusdam ardentem, quibusdam plenum serpentibus. Hunc Bellerophontes habitabilem fecit, unde Chimaeram dicitur occidisse.<sup>(9)</sup>

Isidoro, dunque, il primo enciclopedista del Medioevo o l'ultimo del mondo antico, non si dilunga troppo sul mostro classico che considera una favola, un simbolo delle tre età dell'uomo, oppure ancora un

(7) Isidoro, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, vol. II, Utet, Torino 2004.

(8) Ibidem, vol. I, p. 179: "...favole create per spiegare la natura del mondo, sono, ad esempio [...] quella della famosa bestia triforme *testa di leone, coda di drago, corpo di chimera* (cioè di capra). Ove chimera sta per capra – attraverso la quale si vogliono distinguere le differenti età dell'uomo: fiera e ribelle come un leone l'adolescenza; lucidissima, come la capra che ha vista assai acuta, l'età matura; curva come un drago la vecchiaia".

(9) Ibidem, vol. I, p. 933: "immaginano che la chimera sia una bestia triforme, con il volto di leone, la coda di drago e il corpo di capra. Alcuni studiosi dei fenomeni fisici dicono che non si tratta di un animale, ma di un monte della Cilicia, che in determinati punti offre nutrimento a leoni e capre, in altri arde e in altri è pieno di serpenti: Bellerofonte lo rese abitabile e per questo si dice che uccise la chimera".

ambiente, un luogo in cui si sarebbe svolta la battaglia fra Bellerofonte e il mostro. Un mito per significare una regione geografica

Questa particolare posizione nella letteratura classica e post-classica assicura alla chimera un posto molto speciale fra ibridi, mostri e creature polimorfe: essa si distingue da tutti gli altri grazie alla sua non-esistenza, al suo essere mero protagonista di una bella favola popolare e rappresentata relativamente spesso nel mondo classico e tardo antico.

### 3. Le immagini fra Tardo-Antico e alto Medioevo

Probabilmente, la più antica rappresentazione di una chimera che ci sia rimasta in Occidente, riferibile alla fine del IV – inizio V secolo, è inclusa al fol.47v del codice pergameneo Vat. Lat. 3225, noto come *Virgilio Vaticano*, nella miniatura che illustra il passaggio del testo dedicato alla discesa di Enea agli Inferi.

Di particolare rilevanza l'aspetto di questa chimera, dato che il codice è stato punto di riferimento essenziale per l'arte altomedievale e per lo *scriptorium* di Tours in particolare, dove esso era stato trasferito in epoca carolingia (Wright 1985, pp. 53-66). Si tratta di una chimera feroce, aggressiva, molto leonina, con la testa della capra rivolta all'indietro, quindi in direzione opposta a quella del leone.

È certa poi la presenza di una bellissima chimera corredata dal suo Bellerofonte nei mosaici pavimentali del palazzo imperiale di Costantinopoli<sup>(10)</sup>, realizzati dopo la rivolta della *Nika* nel 532 d.C., in piena epoca giustiniana<sup>(11)</sup>. La bestia, elastica e slanciata, sta tentando di scagliarsi sul suo persecutore: le tre teste, leone, capra e serpente, agiscono concordi e sputano fiamme. L'immagine è elegante, raffinata e degna del miglior ellenismo. Più problematica invece l'identificazione dell'animale raffigurato in uno dei mosaici del palazzo imperiale di Ravenna, un frammento con una scena di caccia interessato da un'ampia lacuna<sup>(12)</sup>. Si tratta forse di una chimera? Oppure, più probabilm-

(10) Oggi al Great Palace Mosaics Museum di Istanbul.

(11) Nel corso della rivolta, infatti, il palazzo fu quasi completamente distrutto; cfr. Grabar 1966, p.105.

(12) Questi mosaici, rinvenuti negli scavi effettuati nell'area del cosiddetto "Palazzo di Teodorico", all'inizio del Novecento, sembra che fossero pertinenti al palazzo imperiale usato



te, di un semplice leone? Quel che è certo comunque è che in queste immagini la chimera si riveste ancora pienamente del suo significato classico, è protagonista di una storia, di un mito lontano nel tempo ma ancora gradevole da ricordare e vedere nelle scene figurate di soggetto paganeggiante ma svuotate da implicazioni religiose.

Una prima metamorfosi semantica della chimera si attesta invece in età carolingia, così entusiasta delle riprese classiche e classiciste; in questa fase, la chimera appare in alcuni codici e viene anche menzionata in una fonte importante, il *Liber Monstruorum de diversis generibus*, testo di area anglosassone composto fra VIII e inizio del IX secolo<sup>(13)</sup>. “Chimaeram Graeci scribunt quendam fuisse bestiam triplicis monstruosa corporis feoeditate terribilem quam flammis dicunt armatam, eo quod tria capita ignem habuisset vomentia”<sup>(14)</sup>.

Una scattante chimera appare inoltre al fol. 9v della cosiddetta Bibbia di Viviano, o Prima Bibbia di Carlo il Calvo (BnF. Lat. 1), scritta e miniata nello *scriptorium* di Tours, ante 851, anno di morte del committente, appunto l'abate Viviano (Fig. 1). La chimera accompagnata da Bellerofonte compare incastonata nei pennacchi compresi fra l'arco e la cornice che inquadrano la doppia colonna del testo della Genesi (XLVIII-LXXXII), nei passi dedicati alle storie di Giuseppe.



**Figura 1.** Biblia\_[Bible\_de\_Vivien\_dite\_[...]] Maître\_C\_btv1b8455903b\_26 fol.9v.

Benché a prima vista non appaia evidente alcuna relazione fra il passaggio narrativo e l'immagine del mostro, in realtà fra l'eroe greco e il personaggio biblico c'è almeno un importante punto in comune, che

nel V secolo dagli ultimi sovrani d'Occidente. Probabilmente raffigurano scene circensi.

(13) Porsia 2012, pp. 276-7; alla chimera è dedicato il cap. 11 del libro II, “De Beluis”.

(14) “I Greci scrivono della chimera che essa era una belva terribile e mostruosamente ripugnante per il suo triplice corpo, in quanto dicono fosse armata di fiamme che vomitava dalle sue tre teste”. *Ibidem*

personalmente ritengo non fosse sfuggito all'acuta attenzione degli autori carolingi: entrambi erano stati vittima dell'adultera concupiscenza di una donna potente ed entrambi si erano sottratti a quella peccaminosa bramosia, pagando per questo un prezzo molto alto che, nel caso di Bellerofonte, aveva comportato appunto la lotta col mostro. Per quanto riguarda poi la *facies* della bestia, ai dotti commentatori dell'epoca il corpo leonino e la coda sauriforme della chimera avranno forse ricordato il Salmo 91 (90), 13 "*super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem*", che non a caso si trova rappresentato sulla coperta dell'Evangelario di Lorsch (Musei Vaticani)<sup>(15)</sup>, riferibile alla stessa epoca. Interessante anche il fatto che lo scontro fra il virtuoso Bellerofonte e la chimera risulti del tutto isolato in questa parte del codice, mentre altri mostri decorano i pennacchi posti sopra alle tavole dei canoni, dal fol. 325 in avanti. Qui, in coerente sequenza, si trovano affrontati due grifoni, due pseudo-ketos dalla testa di caprone (fol. 327r) e due elefanti. Una riprova che la chimera non c'entra con gli altri suoi simili ma potrebbe invece essere utilizzata per sottolineare una specifica, e cristianissima, virtù dell'eroe Bellerofonte: la castità.

È opportuno chiedersi se questa chimera allungata e rampante, con le tre teste rivolte tutte verso il suo nemico, venga da un prototipo bizantino o magari da quella raffigurata nello stesso mosaico di Costantinopoli, cui appare assai prossima per atteggiamento e fattezze generali, differenziandosi invece da quella del Vat. Lat. 3225, codice che pure in quel periodo, come si è detto, era probabilmente a Tours<sup>(16)</sup>. Il suo autore è generalmente identificato con l'anonimo Meister C<sup>(17)</sup>, un miniatore la cui mano è stata riconosciuta in diversi codici della stessa epoca e dello stesso *scriptorium*, fra cui il cosiddetto Evangelario di Lotario (BnF. Lat. 266), dove infatti, al fol. 110r., si trova una bellissima chimera, sempre accompagnata da Bellerofonte. In questo caso i contendenti, collocati sul lato superiore della cornice, decorano una pagina della *prefatio*, cioè il sommario al Vangelo di Luca,

(15) Biblioteca Apostolica Vaticana - *Pal. Lat. 50*.

(16) *Cfr* n. 13.

(17) Così W. Koehler ha definito l'anonimo *magister*, di formazione a suo parere remse, al servizio del conte e abate Viviano e molto vicino al centro del potere carolingio negli anni di passaggio fra Lotario e Carlo il Calvo; *cfr* Koehler 1930-1933, I.1, p. 241, 403-405 e I.2, p. 334 e pl. 98-105.

in corrispondenza dei vv. XXXVI-XLVII, preceduti questa volta, sulle pagine immediatamente anteriori, da altri animali e *mirabilie*, come cervi e pseudo-ketos affrontati.

In questo caso, è ancora più difficile reperire relazioni significative col testo; i due codici però sono molto vicini, provengono dallo stesso *scriptorium* di Tours, sono stato commissionati dal medesimo abate Viviano e sono riferibili agli stessi anni, 843-51 d.C. Secondo Koehler, il *Meister C* si era formato a Reims, dove forse aveva avuto accesso a prototipi e modelli bizantini: questo spiegherebbe l'aspetto delle sue chimere, così prossime a quelle costantinopolitane più vecchie di trecento anni.

È comunque in un contesto sensibile sia al classicismo sia alla cultura orientale che la chimera ricompare nei codici carolingi, apparentemente ancora in forma di, relativamente innocua, decorazione a margine ma già capace di rinfrescare le memorie di una favola pagana dal chiaro sfondo morale, e per questo pronta a cambiare *status* simbolico e semantico grazie alla virtuosa integrità dell'eroe-cavaliere, prossimo a diventare santo.

Il seguito della storia però non si trova più in ambito carolingio: lo *scriptorium* e tutte le attività di Tours, infatti, subiscono una violenta battuta d'arresto quando l'abbazia di San Martino viene distrutta dai normanni nell'853; la Bibbia di Viviano viene sottratta alle spoliazioni e donata da Carlo il Calvo alla cattedrale di Metz nell'869 in occasione della sua incoronazione a re della Lotaringia<sup>(18)</sup>; tuttavia, a Metz non si trovano più tracce della chimera. Certo è che il culto della regalità e l'assimilazione dell'immagine del re e dell'imperatore a quella dei suoi predecessori classici a cavallo avvengono in contesto carolingio: a confermarlo basterebbero la celebre statuetta equestre del Louvre<sup>(19)</sup>, il rilievo dato alla lotta dell'eroe contro il drago sul perduto *Arco di Eginardo* e sul trono di Carlo il Calvo (Zchomelidse 1996, pp. 144-7) e le notizie relative alle spoliazioni perpetrate da Carlo Magno ai danni di Ravenna e a vantaggio della sua nuova capitale, Aquisgrana, spoliazioni che includevano una monumentale statua equestre, probabilmente di Teodorico ma identificato erroneamente con Costantino (Hoffmann 1962, pp. 318-35).

(18) Nees 2001, pp. 121-177 e spec. p.143

(19) OA 8260.

Si comprende dunque che, in un ambiente del genere, la figura di Bellerofonte potesse acquisire quasi naturalmente connotazioni positive e addirittura salvifiche, a maggior ragione conoscendo il senso della storia antica e il motivo dell'originaria contrapposizione dell'eroe alla chimera. Entrambi infatti, a questo punto, tendono a diventare figure generiche, rispettivamente emblemi del bene e del male, un mostro irredento e feroce vs un re o santo cavaliere, molto prossimo a san Giorgio a cui era dedicata (Zchomelidse 1996, p. 80) a Roma la diaconia di San Giorgio al Velabro, dove in seguito papa Zaccaria (741-752), forse non a caso di origine greca, avrebbe traslato con tutti gli onori le reliquie del santo cappadoce, rinvenute miracolosamente in una preziosa teca durante il riassetto del palazzo in Laterano<sup>(20)</sup>. E anche i rivali longobardi avevano dedicato negli stessi anni, 751, a san Giorgio l'omonima chiesa "in Palazzo" a Milano.

Intorno alla chimera si addensano dunque, in questi secoli, fra IX e X, implicazioni morali e aspettative nuove che tendono ad assimilarla ai tanti mostruosi nemici della fede, redenti e redimibili solo dall'intervento di una figura su cui si è posata la mano redentrice e protettrice di Dio. Grazie ad esse, il mostro diventa autonomo, comprensibile anche in assenza del suo antagonista Bellerofonte, come emblema del male o come degno obiettivo di un santo eroe in cerca di un'impresa degna di lui. Non a caso d'ora in avanti esso appare anche da solo e in contesti del tutto diversi da quelli proposti dalle fonti classiche. È il caso di un'iniziale miniata nel *Sacramentario di Warmondo*<sup>(21)</sup>, vescovo di Ivrea intorno all'anno 1000; entro il 1002 in questo codice, ricco di iniziali miniate, si trova una chimera senza Bellerofonte sotto la lettera "D" di "*Dabit tibi dominus vitam sempiternam et implevit splendoribus anima tua. ... Te verte a malo et fac bonum*". Immediatamente al di sopra sono

---

(20) "Huiusdemque temporibus magnum thesaurum dominus Deus noster in hac Romana urbe per eundem almificum pontificem propalare dignatus est. In venerabile itaque patriarchio sacratissimum beati Georgii martyris hisdem sanctissimus papa in capsula reconditum repperit caput; in qua et pittacium pariter invenit, litteris exaratum grecis, ipsud esse significantes. Qui sanctissimus papa omnino satisfactus, ilico adgregato huius Romane urbis populo, cum hymnis et canticis spiritalibus in venerabili diaconia eius nomini, sitam in hac Romana civitate, regione secunda, ad Velum aureum, illud deduci fecit, ubi immensa miracula et beneficia omnipotens Deus ad laudem nominis sui per eundem sacratissimum martyrem operare dignatur". *Cfr Liber pontificalis*, I, ed. Duchesne.

(21) Biblioteca Capitolare di Ivrea, Fondo manoscritti, Ms. 31, LXXXVI.

state raffigurate una veglia funebre e una cena; in basso la rapace, insidiosa chimera. Il nesso simbolico, secondo Zchomelidse, è fra la scelta fra il bene e il male: fra le pratiche buone e pie, quali rendere onore ai defunti, e invece il darsi ai piaceri della gola, cadendo così vittima della chimera, cioè del demonio (Zchomelidse 1996, p. 145).

Da questo momento sembra possibile osservare una valenza portatrice di significato non solo all'immagine in quanto tale ma alla sua posizione rispetto all'insieme della scena – o delle scene – raffigurate: la chimera infatti tende a stare in basso, a essere “inferiore” (*infernium*) rispetto a quanto è superiore, elevato, che quindi sta sopra (*caelum*). Infatti, nella vera e propria proliferazione di chimere che avviene nella seconda metà dell'XI secolo e continua nel XII, un tipico “contesto” semantico e, al tempo stesso, spazio fisico in cui cercarle è il *velum*, la decorazione pittorica dispiegata sulla fascia inferiore di numerosi emicicli absidali e, meno spesso, sulle pareti, a imitazione di tessuti veri. Giulia Bordi, riprendendo Osborne (Osborne 1992), sostiene che tali decorazioni diffuse a Bisanzio compaiano nelle chiese altomedievali romane intorno al VII sec., subentrando alle più ricche *crustae* che in questa fase spariscono. Contrariamente a Osborne, però, l'ipotesi di Bordi è che tali elementi non rivestano una funzione puramente decorativa ma veicolino anche significati precisi, in dialogo, per così dire, a distanza, con le pratiche in uso a Bisanzio, punto di riferimento per le correnti ellenizzanti della Città Eterna. Nel X sec. Tali velari, in precedenza puramente aniconici, incominciano ad accogliere immagini di animali reali e fantastici, attestati, in verità, già nel IX sec. Dal *Liber Pontificalis* in relazione a Leone III (795-816) e ai pontefici successivi. Una trasformazione che segue appunto la moda di Bisanzio: “tra IX e X sec. Tessuti con animali, rappresentati a tutto campo, divennero di moda a Costantinopoli, soggetto privilegiato molto spesso anche di doni diplomatici inviati dalla corte macedone ad altri sovrani”<sup>(22)</sup>. Le attestazioni sono numerose, da Santa Maria Antiqua a San Crisogono, da Santa Cecilia in Trastevere a San Lorenzo fuori le Mura. E, spesso, è proprio nei velari che si annida la chimera a partire dall'XI sec, quando più chiara si fa la natura visuale e simbolica di questa componente della decorazione, “soglia” fra il mondo fisico e quello ultraterreno ove dimora

(22) Cfr Bordi 2021, pp.77-104 e in particolare pp. 96-97.

Cristo, come nella chiesa di Santa Balbina, ma anche, al tempo, stesso, complemento dialettico delle figurazioni soprastanti, mondo “basso” in relazione al mondo “alto” dipinto sopra.

Roma è uno dei centri indiscussi di queste trasformazioni, in vivo contatto e scambio con Bisanzio, almeno fino alla metà dell’XI secolo; ed è a Roma che, probabilmente, anche qualche chimera appare sui velari. Peccato che non se ne sia conservata traccia. Invece è nel nord Italia, dalla diocesi di Novara a quella di Como fino ad Aquileia, che appaiono numerose le chimere dipinte sui velari e anche scolpite nei rilievi. Si tratta di casi diversi per stato di conservazione, impegno e accuratezza dell’opera, atteggiamento e aspetto della chimera, dei mostri e dei personaggi che la affiancano, come anche per i materiali e l’epoca: le prime compaiono negli ultimi decenni dell’XI secolo, le più tarde già in pieno Duecento.

Alcune fra quelle dipinte presentano somiglianze così profonde da suggerire o che siano state realizzate dalla stessa maestranza oppure che discendano da un prototipo comune, da riconoscersi forse in una di esse. Certo è che queste proliferanti chimere pongono questioni diverse e complesse: innanzitutto va osservato che si tratta, nella totalità dei casi, di figure ormai del tutto autonome rispetto alla narrativa del mito antico, quindi prive di Bellerofonte, prive di un antagonista cavaliere, inteso a priori come rappresentante del bene. Esse compaiono invece spesso affrontate o accostate ad altri mostri, di preferenza grifoni, oppure talvolta draghi e centauri. Possiamo dedurre da questo che la chimera sia diventata un mostro come gli altri? Oppure che la rinascita di interesse nei confronti dell’astrologia e della cosmologia così spiccata fra XI e XII secolo abbia permesso di associare un nuovo significato alla sua triplice natura, di carattere appunto astrologico? Secondo Ezio Albrile, per esempio (Albrile 2014, pp-113-142), il serpente può essere associato alla costellazione del drago, mentre leone e capra si collocerebbero ai due estremi opposti dell’eclittica, in relazione rispettivamente ai segni zodiacali del leone e del capricorno, quasi opposti tra loro. Nella chimera si nasconderebbe quindi una possibile mappa celeste o, al tempo stesso, una possibile indicazione temporale, relativa al momento o ai momenti in cui queste costellazioni appaiono nel cielo. E poi, e ancora, perché tante chimere fioriscono proprio adesso? A

spiegarlo, è sufficiente la passione esotizzante, il rinnovato gusto per mostri e avventure? E a quali modelli guardavano i loro artefici? A mio parere è molto improbabile che alla base di queste immagini ci sia stato un ritrovamento eccezionale, quale per esempio quello della chimera di Arezzo, come suppone Corrado Ricci (Ricci 1928, pp. 19-34), che avesse improvvisamente ispirato i *magistri* dei cantieri romanici, tanto i pittori quanto i lapicidi. Piuttosto si può immaginare che la chimera, scivolata fuori dal mito antico attraverso la mediazione carolingia e, forse, ottoniano-bizantina, entri a far parte di un immaginario nuovo e composito, abitato da mostri, figure esotiche alternativamente benigne e più spesso maligne, segni zodiacali, costellazioni. Le fonti di questo non parlano: la chimera è quasi sempre assente dai bestiari inglesi e normanni con l'eccezione di quello di Westminster, peraltro molto tardo (1275-1300) ed estraneo al periodo preso in esame in questo studio<sup>(23)</sup>. Ma la popolarità della chimera è attestata dalla menzione che inaspettatamente ne fa Bernardo di Chiaravalle, che per il mostro sembra aver provato una singolare curiosità se non attrazione. Proprio colui che detestava le bizzarrie e le eccentricità delle sculture e delle immagini romaniche<sup>(24)</sup>, risveglia però la metaforica chimera dall'oblio in un'accezione diversa, limpidamente razionale, forse suggestionato proprio da una di quelle immagini ricomparse nelle decorazioni dei velari e dei mosaici pavimentali. In una celebre lettera a Bernard de Varey, Bernardo infatti si paragona alla misteriosa chimera: "Chimaera mei saeculi, nec clericum gero, nec laicum"<sup>(25)</sup>.

Non è questa la sede, né chi scrive ha le competenze necessarie per approfondire la posizione di Bernardo, mentre vale la pena di esaminare almeno in parte alcune fra le chimere più interessanti fra le tante che appaiono su velari, mosaici e rilievi fra XI e XII secolo<sup>(26)</sup>, per esplorare almeno i principali aspetti iconografici e semantici che emergono da queste immagini e gli elementi comuni. Il primo caso di notevole

(23) Westminster Abbey Library, MS 22.

(24) *Apologia ad Guillelmum*, 1127 (XII, 29).

(25) Bernardo da Chiaravalle, *Epistola* 250, 4.

(26) Un elenco parziale e limitato alla sola penisola italiana, ne comprende almeno una ventina, tuttora identificabili: si presume che siano state ben più numerose e non si esclude che altre verranno trovate in un prossimo futuro. L'elenco completo è riportato alla fine del presente articolo.

interesse si trova in Lazio, a Ceri dove, sulla parete settentrionale della navata centrale della chiesa oggi intitolata a Santa Maria Immacolata ma forse in origine al papa e martire romano San Felice, c'è una bella e bellicosa chimera (Fig. 2). Zchomelidse, che si è occupato dell'intero ciclo pittorico della chiesa un tempo esteso anche alle altre pareti e oggi limitato a tre fasce disposte orizzontalmente, una sopra l'altra, sulla sola parete settentrionale, lo attribuisce a una bottega romana attiva negli ultimi anni dell'XI secolo, 1099-1110, la stessa che sarebbe intervenuta nella basilica di San Clemente a Roma durante il pontificato di Gregorio VII, voluta da una committenza assai altolocata: doveva dunque trattarsi di una maestranza qualificata e importante.



**Figura 2.** Chimera di Ceri.

A Ceri la chimera è posta su un pilastro immediatamente sopra allo zoccolo, alla stessa altezza di altre due immagini, prive però di alcuna evidente relazione con essa: una lotta fra demoni e una vivace scena di cucina<sup>(27)</sup>. Non mancano invece possibili collegamenti con quanto la sovrasta direttamente, la vittoria di San Silvestro sul drago che

(27) *Ibidem*, pp. 131 et seq.



infestava la città di Roma ai tempi di Costantino. È suggestivo ricordare che il luogo in cui Silvestro si sarebbe calato per imprigionare il drago, nelle vicinanze del tempio di Vesta, a partire dal IX sec., era noto come *infernus*<sup>(28)</sup>. Spiccano lampanti le similitudini con la situazione descritta mille anni prima da Virgilio: Enea, scendendo agli inferi, incontra nel cupo antro la chimera. È, quindi, ben possibile che questa maestranza romana vicina al pontefice abbia rievocato il vecchio mito della chimera romana, fieramente leonina, facendone non solo un generico simbolo del male ma una creatura specifica, quasi un *avatar* del drago di Silvestro dipinto proprio immediatamente sopra, sottoposta e impotente non solo di fronte al potere di redenzione del santo cavaliere orientale, cioè del San Giorgio, erede tipologico di Bellerofonte, che compare puntualmente in un altro punto del ciclo di affreschi di Ceri, ma all'azione legittimante e salvifica del papato riformato, capace di sconfiggere i draghi.

Si lascia intuire qui una prossimità "funzionale" e morale fra chimera e draghi, suggerita dall'affinità morfologica della coda serpentiforme della chimera, e fra questi ultimi e grifoni, che permetterà, nel corso del XII secolo, nuove associazioni e nuovi progetti decorativi, sempre genericamente ispirati alle sovrumane capacità redentrici dei santi e della chiesa. A queste capacità potrebbe essere sotteso anche, come ricorda già Le Goff<sup>(29)</sup>, uno sfondo folclorico, legato alla bonifica di luoghi malsani e paludosi, infestati da draghi e anche da chimere: un'operazione in cui santi cavalieri, eremiti e vescovi dei primi secoli, da san Marcello a san Martino, oltre naturalmente a San Silvestro, sono indiscussi specialisti.

Un panorama semantico non troppo dissimile si intuisce anche a Varallo Pombia, dove una bellissima chimera, questa volta però relativamente poco leonina, si trova affrontata a un grifone nel *velum* dipinto, o piuttosto disegnato con un tratto rosso, nella cappella superiore dell'esonartece addossato alla chiesa di San Vincenzo in Castro (Fig. 3). Accanto a loro, sullo stesso *velum*, si indovina un uccello dalle ali aperte, forse un'aquila, un animale maculato che assomiglia a un cervo e altre figure oggi illeggibili. Immediatamente al di sopra, un santo barbuto

(28) *Ibidem*, pp. 112-13 e Pohlkamp 1983, 78, pp. 1-100.

(29) Le Goff 1977, pp. 209-255.



**Figura 3.** Pombia, Chiesa di San Vincenzo Esonartece Velario.

dalla lunga veste, in posizione orante, schiaccia sotto i piedi un mostro demoniaco dalla testa di lupo. Quale sia l'identità di questa figura autorevole è molto difficile da capire allo stato attuale delle nostre conoscenze sulla chiesa e, in particolare, sulla funzione e l'epoca di costruzione dell'esonartece a due piani (Perotti 2000, pp. 35-72). Si tratta di un personaggio dall'aspetto maturo, lo sguardo intenso, la barba bianca, abiti preziosi. Un vescovo? Lo stato di conservazione, pessimo, rende difficile l'interpretazione del programma iconografico di queste pitture, apparentemente di alto livello qualitativo e difficile datazione; alcuni hanno sostenuto addirittura che gli affreschi siano collocabili nel terzo quarto del X sec., cioè in età proto-ottoniana, ma personalmente concordo con chi pensa invece alla metà dell'XI secolo o persino oltre (Chierici 1979-2001, pp. 270-272). In ogni caso anche qui sembra riproporsi, o annunciarsi, il medesimo schema compositivo, e probabilmente semantico, di Ceri, con creature o scene associate al male e all'*infernum*, poste in basso, nel *velum*, e al di sopra la promessa di redenzione mediata dai santi e realizzata dal Cristo in mandorla, appena visibile alla sommità della volta.

Il *velum* di San Vincenzo in Castro appartiene a un'intera famiglia di simili decorazioni che, fra XI e XII secolo, si moltiplicano sulla fascia inferiore delle absidi nelle chiese dei colli e delle montagne lombarde, quasi tutti tracciati con un solo colore, ocra o rossastro su fondo bianco, e quasi tutti caratterizzati da una fascia aniconica, puramente decorativa, a losanghe con un punto rosso nel mezzo. Purtroppo lo stato di conservazione di tutti questi cicli, da San Biagio di Cittiglio a San Colombano di Postalesio<sup>(30)</sup>, è talmente compromesso da rendere impossibili letture e interpretazioni iconografiche attendibili e verificabili, benché gli studiosi che si sono occupati dei singoli casi non esitino a sottolineare le affinità compositive e tematiche di questi cicli, per cui avrebbero potuto essere all'opera maestranze culturalmente assai prossime fra loro e influenzate le une dalle altre: "...animali con funzione allegorica e morale, oltre che decorativa, ricorrono in vari esempi di tessuti dipinti di epoca romanica. Tra questi noto è il caso delle pitture frammentarie del velario di San Martino di Carugo a Mariano Comense (prima metà del XII secolo), per il quale Elena Alfani (Alfani 2000, pp. 171-173) ha proposto un confronto iconografico con il pluteo in stucco che fiancheggia il lato sinistro dell'ingresso alla chiesa di San Pietro al Monte a Civate, utile anche nel nostro caso per comprendere le ipotetiche forme della fiera (...) Non sembra pertanto inopportuno ritenere che il primo *atelier* operante a San Colombano si rifacesse a simili modelli, ispirati alla tradizione dei bestiari medievali, e che tali immagini potessero alludere alla lotta tra il bene e il male e alla vittoria della virtù sul peccato", scrive per esempio Dell'Agostino (Dell'Agostino 2022, p. 104).

Differente è il caso dei mosaici di Bobbio e di Aosta e, naturalmente, dei bellissimi stucchi di San Pietro al Monte a Civate, in cui alcuni studiosi tendono a riconoscere un possibile prototipo delle numerose e più modeste decorazioni citate fin qui. A Civate una magnifica chimera (Fig. 4), incisa nel riquadro centrale di una lastra in stucco, accoglie i pellegrini appena entrati in chiesa dall'ingresso orientale, posizionata proprio di fronte a un grifone di analoga fattura e concezione. Secondo

(30) Su questo, e sulla chimera che ornava il più antico dei due velari sovrapposti, risalente alla seconda metà dell'XI secolo, si veda Dell'Agostino 2022, pp. 97-178 e in particolare pp.103-5.



**Figura 4.** Civate, San Pietro, Chimera.

Paolo Piva i pellegrini, nell'itinerario fisso previsto per loro nella chiesa, avrebbero dovuto *non* guardare questi mostri, restando concentrati sull'immagine salvifica del Crocifisso sul ciborio sopra l'altare che contiene le reliquie di san Pietro (Piva 2006, pp. 87-147; Piva 2010, pp. 113-123). La natura dei due animali sarebbe quindi senz'altro maligna, benché il grifone non sia sempre e soltanto un simbolo negativo, ma anche una sorta di esemplificazione della doppia natura dell'uomo o addirittura della condizione del Cristo, spirito e materia, forza e acutezza. Interessante anche che entrambi, chimera e grifone, siano rivolti verso l'esterno della chiesa, come osserva Schrade (1963, pp. 79 *et seq.*), quasi volessero fuggirne, scacciati dalla forza apostolica di Pietro e Paolo, due santi, ancora una volta, "romani" cui il santuario è dedicato già a partire dall'orientazione, non ovest-est come consueto, ma est-ovest, a somiglianza della basilica di San Pietro a Roma. Un'orientazione fisica ma anche, è lecito supporre, politica, cioè aderente agli ideali della riforma espressi da Gregorio VII nel *Dictatus papae*: lo stesso pontefice che potrebbe aver ispirato, anche solo indirettamente, la decorazione della chiesa di Ceri.

Diverso lo spirito del mosaico di Bobbio che costituiva il pavimento della chiesa romanica, oggi scomparsa, riferibile alla committenza dell'abate Agilulfo, fra il 1140 e 1150 (Fig. 5). Qui, insieme a un ciclo dei mesi e alla lotta di Giuda Maccabeo contro i pagani, si trova un curioso riquadro abitato da quattro mostri in lotta fra loro: un centauro dalla pittoresca testa equina e il corpo parzialmente umano, una chimera, un *lemnas*, cioè una specie di grillo dalla testa incastrata sul petto (Baltrušaitis 1973-88, pp. 43-50 *et seq.*), e un drago. Due diversi scontri hanno quindi luogo quindi uno accanto all'altro, senza relazione apparente: da un lato quella dei giusti contro gli empi in un contesto, la città di Antiochia, che richiama le imprese crociate, dall'altro quella di quattro mostri fra di loro, senza che il trionfo di chiunque fra essi sembri preferibile a quello di qualunque degli altri. Forse la chimera ha perduto ormai le proprie valenze specifiche ed è diventata una semplice curiosità esotica, maligna invero ma non più e né meno dei suoi antagonisti. Ad Aosta però, in un mosaico pavimentale frammentario non



Figura 5. Mosaico abbazia di Bobbio.



molto posteriore a quello di Bobbio, riferibile forse alla fine del XII secolo o all'inizio di quello successivo, la chimera acquista connotazioni ancora differenti, in relazione a una vera e propria cosmogonia, o raffigurazione simbolica dello spazio e del tempo, quindi del mondo, che l'insieme presenta (Raul Dal Tio 2013, pp. 49-67; Fig. 6). Come è stato autorevolmente e da più parti illustrato, si tratta di una *tetraktis* simbolica, purtroppo frammentaria, in cui chimera ed elefante si trovano affiancati a due dei quattro fiumi del Paradiso, all'esterno di una serie di quadrati e cerchi inscritti che simboleggiano, attraverso gli animali e le forme geometriche, l'organizzazione quadripartita del mondo e le corrispondenze fra elementi, virtù cardinali, profeti, evangelisti. Benché il significato ultimo della chimera, e dell'elefante, resti misterioso – essi possono simboleggiare tanto una regione del mondo quanto un elemento e un aspetto morale, non necessariamente negativo – è chiaro che ormai l'antica creatura tripartita ha cambiato ambiente, e alle connotazioni morali ne associa – o ne sostituisce – altre, forse geografiche o addirittura cosmologiche, risalendo dunque verso quel *caelum* da cui Bellerofonte e tutti i suoi successori cristiani l'avevano abbattuta. Il



Figura 6. Mosaico cattedrale di Aosta, da Aubert.

senso della chimera resta così, alla fine, aperto e capace di continuare a trasformarsi ancora interrogando per generazioni saperi, fantasmi e inquietudini umane: fino a oggi.

## **Chimere fra XI e XII secolo**

### *Dipinti murali, stucchi*

Santa Maria Immacolata a Ceri (RM) – dipinto murale  
San Vincenzo in Castro a Pombia (NO) – velario  
San Maurizio a Roccaforte Mondovì (CN) – velario<sup>(31)</sup>  
San Biagio a Cittiglio (VR) – velario  
San Giovanni in Conca a Milano (MI) – velario  
San Pietro al Monte a Civate (LC) – rilievo in stucco  
San Michele al Monte, Porto Valtravaglia (VR)  
San Martino a Gattedo di Mariano Comense (CO) – velario<sup>(32)</sup>  
San Colombano di Postalesio (SO) – velario, primo strato  
Cripta della basilica di Aquileia (GO) – velario

## **Mosaici**

Abbazia di San Colombano, Bobbio – mosaico pavimentale  
Cattedrale di Aosta – mosaico pavimentale

## **Sculture e rilievi**

Santa Trinita da Lungi, Castellazzo Bormida (AL) – rilievo  
Stipite del portale, Duomo di Genova (GE) – rilievo

---

(31) Gabrielli (1944, pp. 55-60) descrive le decorazioni della chiesa ma non riconosce la chimera, che pure appare con chiarezza sul *velum* dell'abside della navata destra, fra un elefante e una sirena bicaudata. A quanto mi consta, la mia è la prima segnalazione di questa chimera.

(32) Ne parla Fabio Scirea (2012, pp. 52-53).

Ambone di Sant'Ambrogio, Sant'Ambrogio, Milano (MI) – rilievo  
Stipite del portale, Santa Cristina, Bolsena (VT) – rilievo alla base del  
tralcio, contrapposta al grifone

Ambone erratico, Musei Civici di Como – rilievo, contrapposta a un  
grifone, calpestati entrambi da un angelo.

## Riferimenti bibliografici

- ALBRILE E. (2014) *Chimere, Trimorfismi gnostico-iranici nell'arte romanica*, “Studi sull'Oriente Cristiano”, Accademia Angelica-Costantiniana di Lettere, Arti e Scienze, 18, 2: 113-142.
- ALFANI E. (2000) *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo. La cappella di San Martino a Carugo, Mariano Comense*, Nuova Argos, Roma.
- BALTRUŠAITIS J. (1988 [1973]) *Il Medioevo fantastico*, Adelphi, Milano.
- BORDI G. (2021) *La mediazione dell'ornamento. Vela dipinti nella Roma medievale*, in F. Marazzi e M. Cuomo (a cura di), *Pittura parietale aniconica e decorativa fra Tarda Antichità e Alto-Medioevo*, atti del convegno al Museo Nazionale Archeologico di Napoli, 7-8 settembre 2019, Cerro al Volturno (IS), Volturria Edizioni, 77-104.
- CHIERICI S. (2001 [1979]) *Il Piemonte e la Val d'Aosta*, in Id., *L'arte romanica in Piemonte*, Edizioni Angelo Manzoni, Torino.
- DAL TIO R. (2013) *Forme geometriche e rappresentazioni del cosmo: geometria e teofania in un mosaico del XIII secolo della Cattedrale di Aosta*, “Bulletin de l'Académie Saint Anselme d'Aoste”, nouvelle série, XIV, 49-67.
- DELL'AGOSTINO V. (2022) *Le vestigia sparse dell'apparato decorativo di San Colombano: tra perduto, restauri e scoperte*, in A. Rovetta e Rita Pezzola (a cura di), *San Colombano di Postalesio*, Franco Angeli, Milano, 97-178.
- GABRIELLI N. (1944) *Repertorio delle cose d'arte in Piemonte, Le pitture romani-  
che*, Centro Studi archeologici e artistici del Piemonte, Torino.
- GRABAR A. (a cura di), (1966) *I mosaici*, in *L'età d'oro di Giustiniano*, Feltrinelli, Milano.
- HANS H. (1962) *Die Aachener Theoderichstatue*, in V. H. Elbern (a cura di.), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland am Rhein und Ruhr*, vol. I, I. Shwann, Düsseldorf, 318-35.



- KOEHLER W. (1933 [1930] *Die karolingischen Miniaturen*, I. *Die Schule von Tours*, 3 vol., Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin.
- LE GOFF J. (1977) *Cultura ecclesiastica e cultura folclorica: san Marcello di Parigi e il drago*, in Id., *Tempo della chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino, 209-255.
- NEES L. (2001) *Problems of Form and Function in Early Medieval Illustrated Bibles from Northwest Europe*, in J. Williams (a cura di), *Imaging the early medieval Bibles*, The Pennsylvania University Press, University Park PA, 121-177.
- OSBORNE J. (1992) *Textiles and Their Painted Imitations in Early Medieval Rome*, "Papers of the British School at Rome", 60, 309-351.
- PEROTTI M. (2000) "La chiesa di San Vincenzo a Pombia", in Associazione Storica Pombiese (a cura di), atti del convegno, 13-14 giugno 1998, *L'Ovest Ticino nel Medioevo: terre, uomini, edifici*, Interlinea, Novara, 35-72.
- PIVA P. (2006) "San Pietro al Monte di Civate: una lettura iconografica in chiave contestuale", in E. Alfani, I. Bruno, V. Cavallaro, E. Lampugnani, P. Piva, B. Rossini, F. Scirea (a cura di), *Pittura murale del Medioevo lombardo*, Jaca Book, Milano, 87-147.
- (2010) "L'abbazia di Civate: San Calocero al piano e San Pietro al Monte", in P. Piva e R. Cassanelli (a cura di), *Lombardia romanica. I grandi cantieri*, Jaca Book, Milano, 113-123.
- POHLKAMP W. (1983) *Tradition und Topographie: Papst Silvester I (314-335) und der Drache von Forum Romanum*, „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte“, 78, 1-100.
- PORSIA F. (2012) (a cura di), *Liber Monstruorum de diversis generibus*, II, 11, Liguori Editore, Napoli.
- RICCI C. (1928) *La Chimera*, "Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti", 338, 19-34.
- SCHRADE H. (1963) *Malerei des Mittelalters*, Verlag DuMont Schauberg, Köln.
- SCIREA F. (2012) *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo*, Jaca Book, Milano.
- WRIGHT D. H. (1985) „When the Vatican Vergil was in Tours“, in K. Bierbrauer, P. Klein e W. Sauerländer (a cura di), *Studien zur mittelalterlichen Kunst – 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag*, Prestel Verlag, München, 53-66.
- ZCHOMELIDSE N. M. (1996) *Santa Maria Immacolata in Ceri*, Archivio Guido Izzi, Roma.



## LA LUCE COME PROMESSA DI TRASCENDENZA: INDAGINI PITTORICHE E FOTOGRAFICHE

Maria Giulia Dondero

*Abstract:* In this paper, I will review different moments of the Western pictorial and photographic tradition during which attempts have been made to stage or to capture the mystery of transcendence. It is notably in the depiction of the diaphanous, of transparency, of the explosion of light and of impenetrable shadows that painters and photographers have modulated coloristic and luministic matter in order to account for something otherworldly, for something lying beyond. My corpus includes Baroque painting, occult photography, fine art photography, and scientific photography, especially of the kind devoted to the dissemination of astrophysics. The paper will address particular compositions at their level of expression (clouds, blurred outlines, unnatural colors, elongated shapes, etc.), examining images that are, in terms of content, related to religion, to reflections on human existence, to the afterlife, to the overcoming of the limits of the human body, and to our relationship with the immensity of the universe. My goal is to understand the different types of representations of transcendence: that of religion, which has already been much studied, that of the existential sacred, and that of exceeding the human condition.

*Keywords:* Photography, Religious Painting, Byzantine Icon, the Sacred, Transcendence.

## 1. Introduzione

Questo articolo ha come obiettivo di analizzare la maniera in cui sono stati rappresentati l'ultraterreno e il trascendente in fotografia, soprattutto nella fotografia detta "spiritica", ma anche nella fotografia artistica contemporanea e, infine, nell'immagine che divulga la ricerca in astrofisica. Della rappresentazione della trascendenza in fotografia ho già avuto modo di occuparmi in un libro pubblicato nel 2007, intitolato *Fotografare il sacro. Studi semiotici*, Meltemi, Roma<sup>(1)</sup>. È da questo libro che prende le mosse il presente articolo, che ne è la continuazione e il commento. Partirò da alcune considerazioni sulla pittura, che è stato il medium che ha più e meglio testato molteplici tipi di rappresentazione del trascendente; anche la pittura di icone bizantine sarà un riferimento costante lungo questo articolo al fine di poter confrontare le strategie enunciative della fotografia con altre soluzioni tecniche e mediatiche.

## 2. La trascendenza come sfida rappresentazionale in pittura e in fotografia

Vorrei cominciare il mio intervento citando una frase sulla rappresentazione del trascendente in pittura, letta la prima volta ormai più di venticinque anni fa. Questa frase ha guidato molte delle mie ricerche posteriori, sia sulla rappresentazione del sacro che sulle analisi scientifiche prodotte in astrofisica:

Infatti, che sia Dio, – ma anche il Cristo, o la Vergine e persino l'Inferno, le linee, i colori, i movimenti si sottraggono alle esigenze della rappresentazione. Le Figure si ergono, si piegano e si contorcono liberate da qualsiasi figurazione. Esse non devono più rappresentare o narrare nulla, poiché in questa sfera si limitano a rinviare al codice esistente della Chiesa. [...]. Ogni cosa sarà fatta passare attraverso il codice; *il sentimento religioso verrà dipinto con tutti i colori del mondo*. Non si deve più dire: "se Dio non c'è, tutto è permesso". Piuttosto il contrario. *Infatti con Dio tutto è permesso*. Proprio con Dio. Non solo

---

(1) Questo libro è stato tradotto in francese da François Provenzano sotto il titolo di *La photographie et le sacré. Écrits sémiotiques*, Hermès, Parigi, 2009.

moralmente, perché le violenze e le infamie trovano così sempre una santa giustificazione. Bensi, cosa ben più importante, *esteticamente, poiché le Figure divine sono animate da una libera attività creatrice, da una fantasia cui tutto è permesso.*

(Deleuze 1981, p. 30)

Secondo Deleuze, è stato grazie alla necessità di rappresentare Dio e la trascendenza che la pittura ha potuto testare i propri limiti, esplorare i limiti di quello che è rappresentabile, i limiti della *deformazione dello spazio, del corpo e della luce*. Pensiamo ai dipinti di El Greco, dove i corpi si allungano al fine di raggiungere il cielo più rapidamente o si piegano e si contorcono per il tormento di non poterlo raggiungere. Per seguire l'esempio di Deleuze, ricordiamo *San Francesco riceve le stimmate* di Giotto, nella Basilica San Francesco d'Assisi (1292-1305), dove il corpo di Cristo è trasformato in un aquilone, in un quasi aeroplano. Anche Victor Stoichita ha messo in luce questi tipi di deformazioni in *Cieli in cornice* (2002): la parte celeste dei quadri di visione mistica, quella che normalmente si trova nella parte alta del quadro, sfugge alle regole della prospettiva e del realismo dei colori e dei corpi.

Molto è stato detto anche sulla funzione delle nuvole nella rappresentazione della trascendenza, soprattutto da Hubert Damisch (1972). Laddove è impossibile rappresentare, laddove si tratta di rappresentare l'indicibile, un mondo sconosciuto, ulteriore, superiore, allora ci si affida alle nuvole, le quali possono mostrare e nascondere, suggerire senza determinare le forme in maniera certa e determinata. Le nuvole permettono di mettere in scena il fatto che non conosciamo e che questa non conoscenza dell'aldilà del visibile e dell'aldilà dell'umano è condivisa con l'osservatore. Questo, la pittura lo sa fare benissimo: mostrare l'inaccessibile *per approssimazione*, mettere in scena i resti della visibilità, quel poco che resta del visibile, il poco che ci è concesso. Perché è solo attraverso un lavoro di approssimazione che è possibile avvicinarsi, per via negativa, a quel che è al di là della nostra portata. E noi possiamo approssimarci riunendo gli indizi di quel che non potremo vedere/conoscere<sup>(2)</sup>.

---

(2) In semiotica, questo tipo di visibilità interrotta e ostruita si può analizzare secondo i suggerimenti di J. Fontanille (1989), che parla di enunciazione come dispositivo di conflitto sul

Per la fotografia, le cose sono un po' diverse rispetto alla pittura. Soprattutto perché, sin dai suoi inizi, la fotografia è stata considerata come un mezzo di rappresentazione di quel che abbiamo davanti agli occhi, cioè di *tutto quel che è disponibile*, a portata di mano: dunque, tutto il contrario della pittura, che poteva mettere in scena qualsiasi evento visionario o immaginario, fra cui quello religioso. Ma quali strategie ha introdotto la fotografia per farsi considerare degna di poter rappresentare qualcosa che non dimora nel regno del visibile? Già a partire dalla metà dell'Ottocento, e per un lungo periodo, diverse pratiche fotografiche hanno tentato di trovare una sorta di *legittimazione rovesciata, concessiva* rispetto al riconoscimento della "fedeltà" del dispositivo fotografico, per impedire che la *resa del reale* finisse per essere considerata come una *resa al reale*. Infatti, fin dalle sue origini, la fotografia ha mostrato una certa ambizione a fare concorrenza alla pittura per rendere rappresentabile l'invisibile e/o il trascendente. Non si tratta tanto del movimento del pittorialismo in generale, quanto dell'uso dello sfocato come strategia attraverso la quale la fotografia ha potuto mostrare al mondo che anch'essa poteva mettere in scena qualcosa di ultraterreno e di ultramondano. Le *Sacre famiglie* di Julia Margaret Cameron ne sono un famosissimo esempio (cfr *Holy Family*, 1872)<sup>(3)</sup>. Anche in fotografia, infatti, si tenta di rappresentare, spesso un po' accademicamente, scene dell'iconografia religiosa in pittura. Se in pittura si usavano le nuvole, in fotografia appare lo sfocato. Non si tratta più di usare forme del mondo<sup>(4)</sup>, le nuvole, o cromatismi assurdi, come in pittura, ma di approfittare della specificità della tecnica fotografica<sup>(5)</sup>, del suo processo di

---

sapere (e sul vedere) che si gioca tra enunciatore ed enunciatario. Il caso della visione mistica è un caso di ostruzione della visione, che si definisce in rapporto all'esposizione, all'accessibilità e all'inaccessibilità. Come spiegato in Dondero (2020), l'immagine mostra tanto quanto nasconde e l'analisi semiotica mette in luce tutti i dispositivi visivi che permettono di sottrarre la visione, di mettere in scena il mistero, di suggerire il segreto attraverso una porta socchiusa, una tenda tirata, o una scena rappresentata a una grande distanza rispetto al primo piano dell'immagine. A questo proposito, e specificatamente sulle tende e le porte, cfr Stoichita (1993).

(3) Da non dimenticare che lo sfocato è stato anche considerato un difetto che si tenta di correggere sopprimendo dalla lastra, ad es. lo sfocato del movimento (Chik 2011).

(4) Per una critica alla rappresentazione delle iconografie religiose provenienti dalla tradizione pittorica, cfr Dondero (2007).

(5) Sullo sfocato, cfr Dondero (2020), in cui si distingue tra *sfocato enunciato* (dove l'iniziativa della non sincronizzazione tra modello e produttore della foto è presa dal modello) e *sfocato enunciativo* (dove l'iniziativa della non sincronizzazione tra modello e produttore della

produzione, sia nella cattura dell'impronta che nel processo di sviluppo, per poter rendere conto di un mondo dove le forme non sono più certe, dove i limiti di ogni forma non sono definiti una volta per tutte ma possono *espandersi*. Rappresentare il trascendente è appunto un problema che concerne la messa in scena dell'espansione. Si tratta di *mostrare dei corpi e degli oggetti che possono espandersi al di là dei limiti fisici dei loro corpi*. Lo sfocato permette di mettere in scena il diafano dell'aria, dell'etere, qualcosa che è dappertutto e da nessuna parte, che si infiltra nei corpi e che non possiamo possedere, proprio come il sacro, che è definito da Gregory Bateson (1997) come qualcosa che non possiamo né negoziare né produrre<sup>(6)</sup>.

### 3. L'anima nella fotografia spiritica

Un caso estremo di uso dello sfocato è la fotografia spiritica, che è molto ben illustrata e documentata nel libro *Le troisième œil. La photographie et l'occulte* (AA.VV 2005). In questo catalogo dell'esposizione omonima, si discute della maniera attraverso la quale gli involucri di luce si fissano via l'atto fotografico secondo la durata dell'esposizione, l'apertura dell'otturatore e altre strategie produttive. La foto riesce in questo modo a mettere in scena l'intersezione di presenze tra corpo sacro e corpo profano, corpo diafano l'uno e corpo concretamente fissato sulla carta fotosensibile attraverso una certa nettezza di contorni, l'altro. Questa intersezione non potrebbe funzionare in modo efficace senza l'intervento della fotografia in quanto medium che attesta e garantisce<sup>(7)</sup>.

---

foto è presa dal fotografo). I due si presentano sulla superficie della fotografia in modo molto diverso: il primo tipo di sfocato appare su una parte dell'immagine, mentre il secondo concerne l'intera superficie della foto. Vedi anche Basso Fossali & Dondero (2011) sulla funzione dello sfocato nei diversi statuti dell'immagine fotografica (come errore nello statuto dell'*amateur* nel campo della fotografia di famiglia, come strategia metafotografica nelle avanguardie degli anni Venti, come messa in scena di una difficoltà tecnica nello statuto scientifico dell'immagine, ecc.).

(6) Secondo questa concezione, il sacro, per mantenersi tale, deve non essere pensato, argomentato, riprodotto, pena la sua sparizione. Come afferma Bateson (1997, p. 124): "Non si può *costruire* qualcosa e poi dire che è sacro". Il sacro è qualcosa con il quale non dobbiamo interferire e che non è possibile costruire *ad hoc*. "Ci sono molte questioni e molte circostanze in cui la *coscienza* è indesiderabile e il silenzio è d'oro, sicché la segretezza può fungere da *segno* per indicare che ci stiamo avvicinando a un terreno sacro" (Bateson e Bateson 1987, p. 224).

(7) Questa *intersezione di presenze* attraverso l'incontro di involucri corporei è la



**Figure 1, 2.** John Beattie, UK, *Spiritualist Séance*, June 1872, two albumen silver prints, American Philosophical Society Library, Philadelphia.

Nelle fotografie delle sedute spiritiche in particolare (Fig. 1 e 2), i grumi di luce mettono in relazione le potenzialità del *medium fotografico* con i poteri soprannaturali del *medium di professione* che commercia con le anime dei morti. Le possibilità di rendimento delle diverse tecniche erano gestite dai produttori, sia in termini di stratagemmi e falsificazioni durante l'atto di istanziazione, sia in termini di punto di vista e di messa in scena della seduta spiritica da fotografare. Ma non è sicuro che i produttori di queste foto, per quanto manipolassero le condizioni dello scatto fotografico o il trattamento del negativo, non credessero affatto ai risultati raggiunti. La manipolazione stessa della foto era rivalorizzabile come tentativo di *tarare* lo strumento affinché *qualcosa giungesse a manifestazione*: un qualcosa di *ulteriore* rispetto alla barriera dell'immediatamente visibile. Si supponeva che nel dato fotografico esistesse una scrittura esoterica che bisognava *portare alla luce* e decifrare: si tentava così di conquistare una trascendenza attraverso il virtuosismo tecnologico.

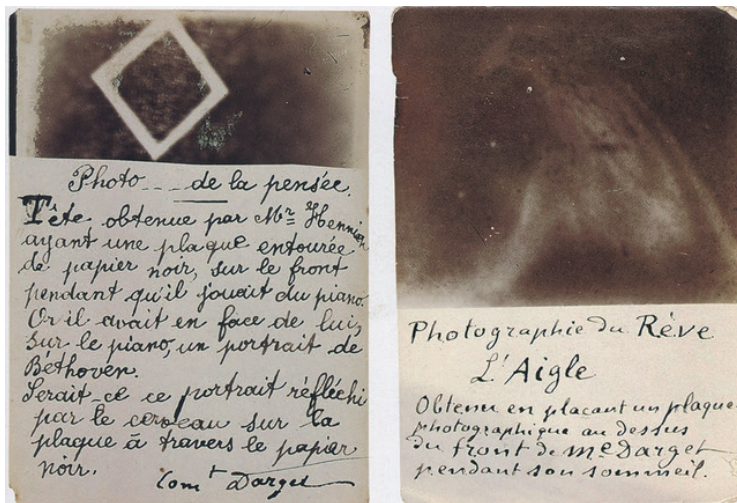
In un certo senso, il mito della fotografia come dispositivo di resa del referente è utilizzato per un fine in parte paradossale: la fotografia, in quanto copia dell'esistente e del vero che assicura una garanzia

---

definizione che Benjamin (1935) dà di "aura". Sull'intersezione di presenze a partire dalla teoria benjaminiana, *cf* Basso (2002) e, per quanto riguarda la fotografia, *cf* Dondero (2005).



dell'esistenza del fotografato, è usata per *garantire la veridicità dell'ultramondano e del trascendente*. Nel caso della fotografia spiritica, in special modo, la fotografia attesta, in quanto strumento di garanzia, quel che è rappresentato come effettivamente esistente attraverso la forza veridittiva dell'impronta sulla placca e questa credenza nella veridicità dell'impronta permette di garantire l'esistenza anche del corpo del morto, che si infiltra fra i vivi in quanto ombra dell'anima. Il successo di queste fotografie spiritiche si spiega soprattutto attraverso le credenze e le interpretazioni che, fin dalla nascita del fare fotografico, sono state legate al funzionamento della macchina fotografica e alle cui tecniche si sono attribuiti poteri magici. Il deficit di sapere sull'istanziamento della traccia fotografica ha portato a interpretare ogni iscrizione inspiegabile sulla superficie dell'immagine come manifestazione di "forze ulteriori" e misteriose. Inoltre, l'effetto di "congelamento del tempo", attribuito dall'opinione pubblica alla fotografia, ha portato a interpretare la persistenza dei soggetti catturati e fissati sulla lastra come "trascendenti" rispetto al flusso della vita. Ma anche la possibilità di lasciare una traccia del movimento, e addirittura del movimento del pensiero, è ugualmente valorizzata dalla fotografia dell'occulto. Nel caso della fotografia dei fluidi e del pensiero (Fig. 3) si tratta di rappresentare il pensiero come movimento.



**Figura 3.** Louis Darget, *Dream Photograph: The Eagle, Fluidic Ohotograph of Thought*, gelatin silver print, 25 June 1896.

Come descritto molto bene da Margareta Christian in un articolo del 2018, intitolato *Cameraless Photography and Its Imponderable Media*, le foto di fluidi sono prodotti senza macchina fotografica. Queste foto sono interessanti perché, come dice l'autrice, rivelano la presenza di due media all'interno delle immagini: quello dell'apparato tecnico (il liquido emulsionante) e quello dell'ambiente circostante (il fluido dell'aria). Qui è l'aria che agisce sulla piastra emulsionata ed è letta come un fluido vitale dai suoi produttori, Baraduc in Francia e Darget negli Stati Uniti. Questa fotografia è commentata con queste parole da Margareta Christian:

[...] Although Darget claims to capture thoughts, his images are a-representational depictions of thoughts as well as illustrations of the thinking process, insofar as we see the activity of thinking in the movements of the vital fluid. The images present thinking as movement and arrest its form; they imply that thinking is a form of immaterial movement. Darget's *Photo de la Pensée (Photograph of Thought)* conflates two meanings – that of *pensée* (thought) and *penser* (to think) – and illustrates both the content of thought and the activity of thinking. (Christian 2018, p. 326)

Si è così arrivati a considerare la fotografia come un dispositivo *rivelatore*, che ha il potere di registrare le forze che sfuggono al potere dell'occhio e alla constatazione di quel che è davanti ai nostri occhi, e che appartengono a un *altro* ordine di manifestazione. Ordine *altro*, quello dell'aldilà, che trasporta con sé nel *qui e ora* presenze per lo più gradite, come nel caso delle sedute spiritiche<sup>(8)</sup>.

---

(8) Ma questo ordine *altro* è stato anche considerato suscettibile di sottrarre qualcosa al *nostro* mondo, come avviene nel caso del famoso “furto dell'anima”, di cui svariate analisi antropologiche hanno testimoniato. Per esempio, la cosiddetta “caparra di morte” riguarda il rischio che molti contadini del Sud Italia annettevano al farsi fotografare: il rischio di un *anticipo sulla morte*. Infatti, come testimoniano diversi studiosi della cerchia di Ernesto De Martino, nei primi anni di diffusione della fotografia, in ambito rurale, si credeva che il “farsi prendere” dal fotografo portasse con sé il sortilegio del “sottrarre l'anima” (De Martino 1961).

#### 4. Il sudario, la fotografia e l'icona

Se, come detto all'inizio del mio testo, è sempre stata la pittura ad occupare il terreno della messa in scena della trascendenza, è necessario ricordare che sono state proprio le strategie dell'impronta e, in specifico modo, del funzionamento a impronta tipico dello *sviluppo* fotografico, che ci hanno permesso di rivelare sul sudario il corpo di Cristo e a metterne in luce la specificità. In questo senso, sia il negativo fotografico che il sudario assumono lo statuto di impronte *non ancora sviluppate, ancora da rivelare*. Come ricorda Sicard (1998), il negativo della fotografia di Secondo Pia del 1898 del Santo Sudario, invertendo le zone scure e le zone chiare, fa apparire in negativo il disegno di un corpo. Il drappo appare dunque come il negativo di un corpo umano<sup>(9)</sup>.

Alcuni studi scientifici hanno mostrato che le immagini del sudario sono nate da un'azione naturale, cioè *non intenzionale* tra il corpo e la stoffa, e che non sarebbe opera né di un artista né di un falsario. Mi permetto di far notare che siamo qui al polo opposto della concezione della fotografia spiritica finemente gestita dai fotografi-medium, dove tutto ciò che appariva sulla lastra era frutto di calcoli prospettici e interventi del produttore di grande virtuosismo.

Con questi studi sul sudario nasce il mistero dell'immagine senza mediazione, senza autore, prodotta senza passare attraverso mani umane, intoccabile, sacra. Da quel momento la fotografia, come afferma Mondzain (2002), è stata interpretata negli ambienti teologici come tecnica *acheropita*, non dipendente da mano umana, addirittura come un *autoritratto* e come un *ready-made*. In questo modo, il processo di sviluppo del negativo fotografico, come la rivelazione del santo sudario, è stato accolto come se parlasse a nome della trascendenza stessa<sup>(10)</sup>. Il meccanismo fotografico stesso assume così una "nobilitazione" perché prende come modello la rivelazione prototipica offertaci dal santo sudario.

La connessione tra meccanismo di sviluppo del negativo e rivelazione di una trascendenza caratterizza il santo sudario: per comprendere la

---

(9) Vedi anche Belting 2007.

(10) Il Santo Sudario, non prodotto da mani umane, è anche una reliquia del corpo di Cristo, non solo una traccia indiziaria prodotta da un'enunciazione impersonale.

relazione tra fotografia e Santo Sudario, infatti, è necessario non tanto riferirsi al processo di *cattura* fotografica o alla prospettiva, che è invece pertinente nella fotografia spiritica, quanto all'automatismo del dispositivo, al meccanismo fisico-chimico, cioè ai processi di *iscrizione* "naturale" e di sviluppo che, nel caso di un'istanziatura *senza mani*, diventa il paradigma di un'immagine prodottasi naturalmente e in maniera totalmente impersonale sul modello del sudario di Cristo.

Un'altra grande tradizione della rappresentazione religiosa è legata alla pratica dell'impersonalità della produzione e all'iscrizione naturale: si tratta della pittura di icone. In un certo senso, l'icona bizantina avrebbe tentato di imitare *ante litteram* la genesi ad impronta, per mantenere attraverso le copie – le icone sono sempre delle copie – un *contatto* con la *primigenia rivelazione*. Ma in che senso l'icona è sempre una copia?<sup>(11)</sup> La ripetitività dei modelli dell'icona mira a garantire una relazione di impronta e *di contatto* con un'immagine *primigenia*, di cui le singole icone possano *trattenere* qualcosa dell'origine miracolosa del sacro volto *che si stampa come un'impronta e "naturalmente" nella mente e negli occhi* dei Padri della Chiesa<sup>(12)</sup>. La diversità delle varie riproduzioni di un'unica icona protorivelata mostra non la soggettività del produttore ma, come afferma Florenskij nel libro *Le Porte regali* (1997, p. 73): "La vivente realtà che rimane sempre se stessa". L'icona deve essere prodotta e riprodotta *per contatto* con l'esperienza della visione dei misteri celesti. A questo proposito, Florenskij afferma che: "Una creazione nuova *per contatto* con una nuova esperienza dei misteri celesti si colloca perfettamente entro le forme canoniche *già rivelate*" (*op. cit.*, p.

(11) Zoublouli (2017) afferma che l'icona è allografica per definizione, riprendendo Genette (1998). Esisterebbe quindi un prototipo che funzionerebbe come una notazione e una moltitudine di icone che lo ripropongono attraverso una somiglianza ipostatica. Dire che Cristo e l'icona condividono la stessa ipostasi coinciderebbe col dire che l'icona è un'esecuzione fedele della figura di Cristo, che varrebbe, quest'ultimo, come una notazione da eseguire.

(12) Zoublouli (2017) afferma che tutte le immagini archetipiche sono da intendere come delle predeterminazioni e delle prefigurazioni. L'autrice cita queste parole di Vernant, che distinguono tra l'idolo e l'icona: "L'idole fait du visible qui est tout son être une fin en soi. Elle arrête le regard qui s'abîme en elle et lui interdit d'aller plus loin. L'icône, au contraire, porte d'emblée en elle son propre dépassement" (Vernant 1996, p. 385). Sulla relazione tra idolatria e iconofilia a Bisanzio e nel Rinascimento, *cfr* Lingua (2006, p. 15), che afferma che l'icona non idolatrica si distingue per la sua "qualità transitiva, la sua capacità di essere una via che conduce verso qualcosa di più originario che traspare dalla somiglianza della raffigurazione, ma in essa non si risolve".

85, corsivo nostro). In questo caso, ogni creazione è sempre ripetizione.

Ma come fare per ripetere precisamente quello che è già stato fatto e rivelato? Non possiamo dimenticare che la produzione materiale dell'icona poteva essere realizzata solo da chi conduceva un certo tipo di vita e di scelte etiche e religiose, e che dipingere un'icona richiede una lunga preparazione spirituale. L'icona è una missione, un destino: per produrre un'icona è necessario che l'iconografo si incammini su un percorso ascetico destinato a coinvolgere radicalmente la sua esistenza. La vita dell'iconografo è al servizio della creazione dell'icona, anche se si tratta di una creazione né personale, né libera: essa è guidata dalle regole fissate dai Padri della Chiesa. La vita dell'iconografo deve farsi *impersonale*, *quasi straniata da sé* per aderire alla riproduzione dell'opera e far perdurare la rivelazione. Infatti, i valori della vita dell'iconografo sono *decisi* da qualcosa di più *decisivo* che la sua stessa vita: l'opera, appunto, è *decisa* a sua volta dal rivelarsi dei Sacri Misteri. In questo caso, è pertinente parlare di una vita "destinata all'opera": l'iconografo diviene qualcuno che sa rinunciare a sé per votarsi all'opera, per essere guidato e superato da essa. Il destino di sé è eteronomo ed è volto a un superamento di sé. Il Destino si vede dotato degli attributi del sacro perché "decide della condotta e della realizzazione [...] della nostra vita, della Vita" (Boyer 1992, p. 71)<sup>(13)</sup>. L'icona in quanto opera e la vita del suo produttore costituiscono un'*ecologia sacra* di valori<sup>(14)</sup>.

Focalizziamo ora la nostra attenzione sulla produzione dell'icona, che si compie come lo sviluppo di un negativo fotografico. Infatti,

(13) In Occidente, al contrario, un dipinto religioso non domanda nessuna scelta spirituale al produttore, che si accontenta di essere un artista. Invece, rispetto all'icona, "per essere davvero sacra non è certo sufficiente che l'arte pittorica, come accade in Occidente, si muova nell'orizzonte del religioso. Per connotarsi come arte *sacra*, essa dovrà invece *rinunciare alla libera creazione*" (Bernardi 2007, p. 84, sottolineature nostre). Sulla vita e l'opera del pittore rinascimentale e del pittore di icone, rispetto al religioso e al sacro, *cfr* Dondero (2013).

(14) Sul sacro come relazione ecologica *cfr* Bateson e Bateson (1989). La libera creazione del dipinto religioso occidentale appare come la negazione di un'*ecologia sacra* in senso batesoniano, ecologia che si manifesta nelle pratiche della pittura di icone di cui parla anche Florenskij: "La pittura di icone è un tipo di arte [...] nella quale *tutto è uno e unificato*: la materia, la superficie, il disegno, l'oggetto e il significato del tutto, le condizioni di contemplazione, ecc.; questo *collegamento di tutti gli aspetti dell'icona è conforme all'integrità della cultura ecclesiale*. Viceversa, la cultura rinascimentale nella sua essenza profonda è eclettica e contraddittoria, è analiticamente frammentata, composta di elementi fra loro ostili e tesi ciascuno all'autoaffermazione" (Florenskij 1997, p. 168, sottolineature nostre).

benché si tratti di pittura, le forme dell'icona sono prodotte e appaiono come se *sopraggiungessero dalle tenebre*, come avviene durante lo sviluppo del negativo fotografico. Questa mia ipotesi sulla relazione tra produzione dell'icona e sviluppo e rivelazione fotografica<sup>(15)</sup> mi pare giustificata da alcuni passi di *Le porte regali. Saggio sull'icona* di Pavel Florenskij (1997), che descrivono la delicata istanziazione dell'icona, di quello che potremmo definire un processo di impressione sulla tela *dei colori e della visione*:

Quando sulla futura icona si è annunciata la prima concretezza [cioè] la luce dorata, allora anche i profili bianchi della figurazione iconica *attingono un primo grado di concretezza*. [Prima] erano soltanto delle astratte possibilità dell'essere [...]. Per parlare tecnicamente, si tratta di riempire internamente i contorni dello spazio col colore, sicché la campitura astrattamente bianca risulti ora concreta o più precisamente cominci a essere concreto il profilo colorato. Tuttavia, questo non è ancora il colore nel senso proprio della parola, *soltanto non è tenebra*, è giusto *non-tenebra*, è il primo riflesso di luce nella tenebra; *la prima manifestazione dell'essere dall'inesistenza*. [...]. Nella pittura d'icona non è possibile la pennellata, non essendoci mezzitoni e ombre: *la realtà emerge, a gradi, con la rivelazione dell'essere, ma non si compone di parti*. [...] Quando la base è asciugata, il contorno del volto, dentro e fuori, si rifa col colore, *passa cioè dall'astratto al primo grado di visibilità, come se il volto ricevesse un primo grado di animazione*. (Florenskij 1997, pp. 156-160, corsivo nostro)

Nell'icona, le forme emergono come sempre più evidenti, sempre più marcate. Come durante l'atto di rivelazione dello sviluppo fotografico, avviene che pian piano si affinano le forme, si delineano per *emergenza* di differenze, di approfondimenti, sottolineature, contornature, riempimenti. Le forme dell'icona si precisano come se emergessero da uno spazio confuso; *emergono a strati e non a parti*<sup>(16)</sup>. "Il pittore di ico-

(15) Sulla comune sintassi figurativa dell'icona e della fotografia, *cfr* Dondero (2008).

(16) Mi fa notare Iva Carlos Lopes (comunicazione privata) che esiste un paradosso fra l'icona che si produce a strati e che mira a produrre come effetto di senso una totale mancanza di profondità al fine di significare un contatto perfetto con l'essenza di Cristo, e la produzione per parti (e non per strati) della pittura a olio rinascimentale, che è sostenuta dalla prospettiva e che ha come caratteristica principale quella di mettere in scena la distanza, attraverso tutte le

ne procede dal tenebroso al luminoso, *dall'oscurità alla luce*. [Si tratta di] *una graduale rivelazione dell'immagine*" (*op. cit.*, p. 166): nell'icona si stendono tre strati successivi di colori mescolati a stucco in modo che ciascuno sia *più luminoso del precedente*.

La relazione tra le sintassi figurative della fotografia e dell'icona risulta quindi molto più profonda rispetto a quella tra icona e dipinto rinascimentale perché, come afferma Florenskij, la pittura di icone raffigura le cose come *prodotti della luce*, e non come illuminate da una fonte di luce (*op. cit.*, p. 170)<sup>(17)</sup>. Anche sul piano del contenuto, se l'icona offre una speciale esemplificazione dell'incarnazione, il dipinto religioso rinascimentale non per forza *presenta* il sacro, piuttosto è chiamato a *rappresentarlo*. Infatti, soprattutto nella tradizione occidentale del rinascimento, il quadro a tematica religiosa non era necessariamente legato al sacro, inteso come ecologia di valori che tiene insieme la vita del produttore e la produzione materiale dell'opera. L'*interrogazione* sui valori *decisivi, fondamentali* dell'esistenza, che riguarda la sfera del sacro, si associa nel caso dell'icona con la sfera religiosa, il che non avviene in Occidente. Se il pittore di icone deve trapiantare sé stesso, dissolversi nell'opera via un'*impersonalità del fare*, fino a diventare egli stesso mediazione, il pittore occidentale è pienamente artista e artefice unico e assoluto del suo prodotto.

## 5. Lo sfocato e la fotografia contemporanea

Abbiamo visto che, per rappresentare l'irrappresentabile, la pittura deforma i corpi o mette in scena oggetti deformabili o espandibili (le nuvole), attraverso colori e prospettive eccentriche. Per la fotografia le cose sono differenti, perché essa ha potuto contare sul fatto di essere direttamente scrittura di luce e di poter giocare sulla sua stessa materia,

---

sue gradazioni e modulazioni dei volumi e delle dimensioni.

(17) Ciò significa che sia l'icona che la fotografia mostrano che è la luce a creare gli oggetti e le forme, e non soltanto a modularli: "La pittura di icone vede nella luce non qualcosa di esteriore rispetto alle cose, ma neanche l'identità esistenziale intima della loro sostanza: per la pittura di icone la luce regge e crea le cose, ne è la natura oggettiva, che perciò non può considerarsi soltanto esterna, ne è il principio creativo trascendentale, che in esse si manifesta ma non si esaurisce" (Florenskij 1997, p. 172).

la luce, attraverso tutte le sue gradazioni, quali lo sfocato.

Riprendo quindi la questione dello sfocato dove l'avevo lasciata, a Juliet Margaret Cameron e allo spiritismo. Come scritto nel mio libro *Fotografare il sacro* (Dondero 2007), ho analizzato la produzione di Duane Michals come erede delle tradizioni fotografiche della metà dell'Ottocento. Infatti, come dice Livingstone (1997), "Il suo lavoro potrebbe essere descritto come una storia degli sforzi per superare le limitazioni che si erano sempre considerate proprie del medium" (*op. cit.*, p. 7). Le sue avanzate tecniche fotografiche (doppie esposizioni, movimento offuscato, fotomontaggio) non possono essere considerate fini a se stesse, ma strumenti per tematizzare la condizione umana, la nostra vulnerabilità, la mortalità e, più generalmente, il valore della vita. Ne risulta che anche la fotografia, attraverso la modulazione della luce, testualizzata in modo più o meno compatto, più o meno diffuso, più o meno informe, più o meno "eccedente", riesce a *rendere la presenza al di là della forma, o la forma nel suo processo di espansione*.

### 5.1. *La morte e la perdita di consistenza del corpo*

Nelle sue numerose serie fotografiche (*Death Comes to the Old Lady*, 1969<sup>(18)</sup>, *The Spirit Leaves the Body*, 1968<sup>(19)</sup>, *The Fallen Angel*, 1968<sup>(20)</sup>, *The True Identity of Man*, 1972<sup>(21)</sup>, nonché *The Journey of the Spirit After Death*, 1970<sup>(22)</sup>), Michals mira a rappresentare l'immateriale e il trascendente, attraverso delle tematiche quali il mistero della morte, la resurrezione, l'autocoscienza dopo la morte. Nella serie *Death Comes to the Old Lady*, la riflessione sulla morte e sulla perdita di consistenza del corpo nell'atto del morire viene rappresentata come un "andare in fumo", uno sfuggire alle forme definite, uno smaterializzarsi, un diffondersi nell'aria che porta a dissociare la presenza dalla forma. Foucault (1982) afferma a questo proposito:

(18) *Death Comes to an Old Lady*. (2023, 12 marzo). Artic.

(19) *The Spirit Leaves the Body*. (2023, 12 marzo). Metmuseum.

(20) *Duane Michals. The Fallen Angel, 1968*. (2023, 12 marzo). Ridmuseum.

(21) *Duane Michals. The True Identity of Man, 1972*. (2023, 12 marzo). Carnegie Museum of Art.

(22) *Duane Michals. The Journey of the Spirit after Death, 1970*. (2023, 12 marzo). Artnet.



La confusione delle figure ottenuto sia attraverso il movimento del modello, sia per sfregamento della traccia, ha per effetto di *dissociare* – come in Bacon – *la presenza e la forma*; questa è distorta, cancellata, irriconoscibile, ma la presenza è resa tanto più intensa con la sparizione delle linee e di tutti i tratti che permetterebbero allo sguardo di fissarla: *dal visibile cancellato sorge l'inafferrabile presenza*. (Foucault 1982, p. X, corsivo nostro) [trad. it.].

Anche in *The Spirit Leaves The Body* (1968), il tema della serie, costituita da sette sequenze, è quello della morte. Eppure, qui non abbiamo la rappresentazione di un corpo che si disfa, piuttosto uno sdoppiamento fantasmatico del corpo del morto. La figura fantasmatica che mantiene le forme del corpo umano ci appare come una silhouette, un'ombra del corpo, che ne mantiene la forma, ma non la densità materica. Se il corpo morto, sdraiato, inerme viene rappresentato attraverso una densità di particelle luminose necessarie e sufficienti perché lo si possa considerare come una figura in carne ed ossa, la silhouette della figura fantasmatica, al contrario, è costituita da un diverso rapporto tra materia ed energia luministica.

Nelle diverse serie, per rappresentare l'esperienza della morte e della trascendenza, Michals ci mette di fronte a delle strategie di: 1) polverizzazione del corpo di chi sta morendo e raffigurazione di un corpo che evapora verso l'alto sopraffatto da forze di dissipazione (*Death Comes to the Old Lady*); 2) costruzione di un doppio fantasmatico del corpo, che continua a mantenere le fattezze del corpo umano pur essendo costituito da una materia diffusa e vaporosa. Questo raddoppiamento/sdoppiamento del corpo attraverso la silhouette dell'ombra mostra la separazione dell'anima dal corpo (*The Spirit Leaves the Body*). Sia le forme che si disfano dissipandosi, che gli aloni auratici che contornano i corpi, che le silhouette fantasmatiche che mantengono i tratti formali e l'integrità del corpo, ci rimandano alla tradizione figurativa della fotografia spiritica.

In una terza serie, *The Human Condition*, 1969<sup>(23)</sup> (Fig. 4), la messa in scena di un corpo avvolto da una luce si manifesta come talmente intensa da arrivare a “bruciarlo” e farlo scomparire. L’“entrata” del corpo del morto nella luce abbacinante, dove l'osservatore non può seguirlo, costruisce un rovesciamento delle coordinate del nostro mondo.

---

(23) Cfr Nora Haime Gallery. (2023, 12 marzo). Artnet.



**Figura 4.** Duane Michals, *The Human Condition*, 6 gelatin silver prints with hand-applied text, 5 x 7 inches, edition 22/25, © Duane Michals.

### 5.2. *La condizione umana e il distale come destino*

Nella prima sequenza della serie *The Human Condition*, composta di sei immagini, viene rappresentata una fermata della metropolitana: mentre un treno si ferma per far salire e scendere i passeggeri, un uomo dà le spalle al treno e si offre di faccia a noi osservatori. Il personaggio ci appare subito come il centro dell'immagine perché gli altri passeggeri sono solo figurine anonime fotografate di profilo o di spalle. All'estremità destra dell'immagine scorgiamo un rotondo orologio analogico appeso che emana una luce bianca quasi incandescente. Nella seconda sequenza, ad attirare la nostra attenzione non è solo la luce dell'orologio, quasi irreale, ma anche quella del neon che sembra "discendere" sull'uomo e trasformarne i contorni. Nella terza sequenza, la luce che scende dal neon si è fatta ancora più avvolgente, fino ad assumere una consistenza densa e palpabile all'interno della quale l'uomo sembra dissolversi. Questa nuvola di luce che scende dall'illuminazione

al neon lancia attorno a sé delle piccole lingue di fuoco, delle scintille che inondano l'intero spazio della rappresentazione. Nella quarta sequenza, la stazione sotterranea della metropolitana è scomparsa e quei puntini identificati come scintille sparse emanate dalla nuvola di luce appaiono ora come stelle nel firmamento. Tutto ciò che attorniava l'uomo, o ciò che resta di lui, è scomparso: è apparso invece un cielo stellato all'interno del quale l'uomo viene avvolto da una lingua di fuoco che da rettangolare si fa sempre più ovale. Il passaggio del fascio luministico da una forma piuttosto rettangolare a ovale deriva dalla trasformazione progressiva delle linee: se le figure dalle linee rette appoggiano al suolo grazie alla base estesa, le figure ovali non dispongono di una base stabile su cui poggiare e sembrano reggersi da sole, essere dominate da un'altra, incommensurabile qualità atmosferica. Oltre alla lingua di fuoco bianco che avvolge la figura dell'uomo ormai resa quasi irriconoscibile, alla destra di questa ritroviamo una forma rotonda, luminescente. Visto il nuovo contesto, la identifichiamo come una galassia, molto simile a quella di Andromeda, che tiene in memoria uno degli oggetti più profani del nostro mondo, l'orologio. Le lancette dell'orologio non si erano affatto mosse nel passaggio dalla prima alla terza sequenza, come a significare che tutto avviene nell'istante, in un tempo *altro* rispetto a quello della quotidianità, un tempo incommensurabile al dominio umano. Il fatto che sia proprio l'orologio a trasformarsi in stella<sup>(24)</sup>, in galassia, mostra come l'evento soprannaturale ha due tempistiche inasimilabili al tempo umano: l'eternità e l'avvenire non fisicalista irrompono sulle connessioni causali naturali.

Se nelle prime due immagini eravamo di fronte a una scena costruita su un normale ammobiliamento del mondo, con la terza e soprattutto la quarta sequenza il regime della visione cambia. La quarta sequenza tiene solo flebilmente in memoria le forme della stazione metropolitana, i contorni luminosi dell'orologio, l'uomo in piedi sulla pensilina: dall'estrema vicinanza tra noi e il personaggio enunciato, che ci fissava negli occhi, siamo passati a una distanza siderale, quella della galassia e dell'universo. Dal dialogo faccia a faccia in un ambiente metropolitano e ordinario, siamo passati alla rappresentazione di una lontananza

---

(24) Ricordiamo a questo proposito i legami dell'aura con la stella filante secondo Benjamin (1935).

estrema, quella della luce imperscrutabile che deforma le forme. La forte concentrazione di energia luministica, situata al centro della forma ovale della quarta sequenza, si dissipa a mano a mano che si procede dal suo centro alla periferia: attorno ad una luminescenza più densa, appaiono i volatili contorni. Se la zona di luce incandescente ci appare come senza forma riconoscibile, ma allo stesso tempo come presente, l'alone che si crea al suo intorno la rende una presenza *lontana* da noi: come l'aura, è una "apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina" (Benjamin 1935, p. 70). Anche l'aura è senza forma, cioè le contiene tutte in potenza. La lontananza e l'incommensurabilità tra noi e la rappresentazione si accentua quando, nella quinta sequenza, la lingua di fuoco che avvolgeva l'uomo lo dissipa completamente. Qui la forma ovale si dispone in diagonale rispetto all'asse dell'immagine e gli osservatori perdono qualsiasi possibile coordinata corporea di riferimento spaziale con lo spazio enunciato. Nella sesta immagine, siamo di fronte a una galassia contornata da un alone che ne descrive il movimento circolare nell'universo: la configurazione è costituita da un centro di irradiazione della luce e da un alone costituito da un gradiente di energia luministica più lieve e sfilacciato. Tutto ciò che ha contorni indefiniti appare come un'emanazione che deriva la sua energia direttamente da se stessa, o che non ha causa che in se stessa: la forza immateriale pare autogenerarsi.

Dalla prima all'ultima fotografia di *The Human Condition* siamo passati dall'immagine dell'uomo nella stazione metropolitana, che ci guarda negli occhi alla rappresentazione della galassia, quindi dalla relazione dialogicamente personale alla relazione distale, impersonale, o meglio alla relazione con l'impersonale per eccellenza: l'universo, il cielo stellato, la galassia, la forma non-antropomorfa. La serie di Michals pone la condizione umana in tensione tra l'ordine di esistenza fenomenico e l'ordine di esistenza soprannaturale. L'ordine soprannaturale si manifesta come accadimento dell'impersonale, dell'incommensurabile e del lontano nell'esperienza quotidiana. In questa serie è quindi trattata la domanda fondativa su di noi e sul mondo, e questa domanda si manifesta nella trasformazione di una scena di totale banalità quotidiana in una dissipazione ed esplosione dell'esperienza quotidiana in un fenomeno totalmente altro. Questa disuguaglianza si prospetta in primo luogo come

inserimento di una *discontinuità di progetto*. Un qualcosa giunge da un altro luogo, lontano, e decide di noi, del valere della vita. Un luogo lontano che è quello della galassia, del totalmente incommensurabile sia a livello di spazio che di tempo. Non può essere un caso innocente che la galassia si presenti attraverso un'immagine molto simile a quelle prodotte dalla divulgazione scientifica. Infatti, le immagini in astrofisica riuniscono le migliaia di misurazioni del gradiente di luce ottenute attraverso delle catture fatte da diverse latitudini e diversi tempi. Queste foto non mettono in scena un oggetto al momento della presa fotografica, ma tutta la sua storia, precedente e futura. Si tratta quindi di immagini che possono essere definite mosaici temporali (Dondero 2009): sono costruite dalla somma integrata dei processi di trasformazione dell'astro. Questa immagine può anche essere definita l'immagine "finale" di una stella perché può essere colta come la trasduzione di diverse scenografie (le molteplici rilevazioni secondo diverse lunghezze d'onda), che permettono un'intelligibilità delle trasformazioni e fissano in un unico oggetto visivo tutta la storia del fenomeno, una storia che ci è totalmente incommensurabile perché estesa su diversi secoli. La stabilizzazione iconografica di questa immagine che integra tutte le trasformazioni in una sola visione si presenta come la riduzione di un'osservazione potenzialmente interminabile.

## **6. Conclusioni**

Il nostro percorso si chiude, almeno provvisoriamente, con un'immagine ottenuta in astrofisica, scienza che ha attirato sempre molto pubblico generico, in ragione della relazione di questa disciplina con il lontano che ci governa. Che relazione ci può essere tra quest'ultima immagine e quelle con le quali abbiamo cominciato, quelle appartenenti alle sperimentazioni della fotografia spiritica (e dei fluidi del pensiero), di moda alla metà dell'Ottocento tra Francia e Stati Uniti, e le icone bizantine? In astrofisica, le immagini sono costituite da milioni di captazioni, ovvero da nessuna prospettiva o punto di vista particolare, come nel caso delle immagini dette acheropite del sudario di Cristo e dell'icona bizantina. E, con la fotografia spiritica, ugualmente si ottiene una visione della rivelazione, di qualcosa che, per quanto prodotto attraverso

tecniche sofisticate, a livello di effetti di senso appare come la visione di una discesa del trascendente in seno alla vita terrestre. Certo, si tratta di una discesa del trascendente prodotta attraverso la domanda terrena dei medium e in questo senso essa funziona semanticamente in modo molto diverso rispetto alla serie di Duane Michals, dove l'evento non è programmato ma sopraggiunge. Se in Duane Michals si tratta di un evento che decide di noi a nostra insaputa, nella foto spiritica la venuta dello spirituale è scrupolosamente calcolata. Se in Duane Michals si tratta di un evento impersonale, in astrofisica siamo di fronte a un'immagine finale creata da milioni di prospettive che si annullano in una "prospettiva dall'alto", che è quella che è stata chiamata "punto di vista di Dio"<sup>(25)</sup> in senso epistemologico.

### Riferimenti bibliografici

- AA. VV. (2005) *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, Paris.
- BASSO FOSSALI P. (2002) *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma.
- (2006) "Testo, pratiche e teoria della società", *Semiotiche*, 4, 209-239.
- BATESON G. (1976) *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.
- (1997) *Una sacra unità*, Adelphi, Milano.
- BATESON G., BATESON M.C. (1989) *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Adelphi, Milano.
- BENJAMIN W. (2000 [1935]) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- BELTING H. (2007) *La vera immagine di Cristo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CHIK C. (2011) *L'image paradoxale: Fixité et mouvement*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.46661>.

---

(25) Sul punto di vista di Dio, cfr Putnam 1999: "But what my "model theoretic argument" showed was that interpretations of our language - even ones that make true the very sentences that are "really true," true from a "God's eye view" (assuming, as realism traditionally does, that the notion of a God's eye view makes sense) - can agree on what those inputs are while disagreeing wildly on what our terms actually refer to." (p. 16). Per una critica semiotica sul punto di vista di Dio, cfr Basso (2006).

- CHRISTIAN M. I. (2018) *Cameraless Photography and Its Imponderable Media*, "History of Photography", 42, 4, 319-337 <https://doi.org/10.1080/03087298.2018.1540182>.
- DAMISCH H. (1972) *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris.
- DELEUZE G., (1981) *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, sl.
- DE MARTINO E. (1961) *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano.
- DONDERO M.G. (2005) L'iconographie de l'aura: du magique au sacré, *E/C, Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, 1-17, <http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/visualita/fotografia.php>.
- (2007) *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Meltemi, Roma.
- (2008) *Le texte et ses pratiques d'instanciation*, "Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry", 27: 1-2.
- (2009) *La stratification temporelle dans l'image scientifique*, "Protée", 37, 3: 33-44. <https://doi.org/10.7202/038803ar>.
- (2013), *Picturing Transcendence*, "Image & Narrative", 13: 4, 221-234
- (2020) *I Linguaggi dell'immagine. Dalla pittura ai Big Visual Data*, Meltemi, Roma.
- FLORENSKIJ P. (1997) *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano.
- FONTANILLE J. (1989) *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur: discours-peinture-cinéma*, Hachette, Paris.
- FOUCAULT M. (1982) "La pensée-émotion. Texte d'introduction au catalogue de l'exposition" *Duane Michals; photographies de 1958 à 1982*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- GENETTE G. (1998), *L'opera dell'arte*, Clueb, Bologna.
- LINGUA G. (2006) *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini. Questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Edizioni Medusa, Milano.
- MONDZAIN M.J. (2002) "Holy Shroud/How Invisible Hands weave the Undecidable", in B. Latour e P. Weibel (a cura di), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, MIT Press et ZKM Karlsruhe, s.l., 324-335.
- PUTNAM H. (1999) *The Threefold Cord: Mind, Body, World*, New York, Columbia University Press.
- SICARD M. (1998) *La Fabrique du regard. Image de science et appareils de vision (Xve-XX siècle)*, Odile Jacob, Paris.

- STOICHITA V. I. (1993) *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano.
- (2002) *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Meltemi, Milano.
- VERNANT J. P. (1996) *Figuration et image*, “Métis” V, 1990, p. 225-238, repris in *Entre mythe et politique*, Paris, Le Seuil, 1996.
- ZOUBOULI M. (2017) “L'icône e(s)t l'original”, in K. Mitalaitė e A. Vasiliu (a cura di), *L'icône dans la pensée et dans l'art. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien*, Turnout Brepols Publishers, 93-110. <https://doi.org/10.1484/M.SBHC-EB.5.111928>.

## Sitografia

- Death Comes to an Old Lady. (2023, 13 marzo) Artic.  
<https://www.artic.edu/artworks/121129/death-comes-to-an-old-lady>.
- Duane Michals. The Fallen Angel, 1968. (2023, 12 marzo). Ridmuseum.  
<https://risdmuseum.org/art-design/collection/fallen-angel-70062>.
- Duane Michals. The journey of the spirit after death, 1970. (2023, 12 marzo). Artnet.  
<https://www.artnet.com/artists/duane-michals/the-journey-of-the-spirit-after-death-KSjBJ1VdvqKSmeH9c3AUZA2>.
- Duane Michals. The True Identity of Man, 1972. (2023, 12 marzo). Carnegie Museum of Art.  
<https://collection.cmoa.org/objects/6ba7e2fa-a571-41be-872d-4ee-2db9f8246>.
- Nora Haime Gallery. (2023, 12 marzo). Artnet.  
<https://www.artnet.fr/artistes/duane-michals/the-human-condition-a-oQaYFT8WNHU3rW7gxyWWnw2>



## EXTREME EXPRESSIONS OF 20TH-CENTURY ARTISTIC PRACTICES

Gerhard Glüher

*Abstract:* A strong force of 20<sup>th</sup> century art was the endeavor to break boundaries and find forms that never existed before. In the process, not only were genres, styles and media created anew and others destroyed, but boundaries were also transgressed that had been untouchable in the centuries before. Works of art that were exceptional were admired, distinguished and entered the texts of history. The quality of the extraordinary, however, always referred to the exceptionally beautiful, the exceptionally monumental and the exceptionally technically perfect work. An important question is whether artists had no other means of pushing the boundaries or whether they were merely individual obsessions? It could be possible under conditions of extreme concentration and extreme exposure to achieve the sublime, but this happens in duration. The text looks at three topics under which artists have explored practices which reached the extreme and the sublime. These three means are reduction and actions with one's own bodies that demanded the unbearable for the performers and the spectators, the "nothingness" of time in video art and the non-colours black and white in painting. The reduction manifests itself in forms of expression of *almost nothing* and is analysed in the white paintings of Robert Ryman, the black *Abstract Paintings* of Ad Reinhardt, and the film piece *Zen for Film* by Nam June Paik. The body actions focus on the life-threatening performances *Rhythm 0* and *Rest Energy* by Marina

Abramovic, the live video-transmitted surgical interventions by Orlan, and finally Stelarc's body experiments *exoskeleton* and *cell cultures*.

*Keywords:* Transhuman Bodies, Performance Art, the Void, Black and White Paintings, Time

## 1. Introduzione

In order to be able to use the term extreme, it is necessary to define three parameters:

- The normal;
- The limit that maintains the normal;
- The judgement to recognise the differences and to accept the criteria.

Whether we make a judgement that a phenomenon is extreme or normal depends on relations, tolerances, and negotiations. If one wants to judge art forms and practices of 20th century and contemporary artists as extreme means of expression, one has to put them in relation to similar typologies and genres. This setting is necessary in order to be able to observe concepts and fields and to have reference points on which to base one's judgements. One must always bear in mind that a central effort of modernist art was to use the new as a guiding figure, to subject the audience to harsh tests and to tolerate an ever broader concept of art. To create and invent something that did not exist before is a driving force that can be labelled creativity or creatorship (to use a now obsolete term). This force drives arts and audiences because it is no longer a matter of achieving the highest technical results or the tolerated limits of the aesthetic, the mythological, the narrative, within the normal, and then gaining attention and prestige in the fulfilment of these standards. The unexpected, perhaps even what cannot be expected, is an important standard for artists to strive for and audiences to experience. The unexpected and the radically new are driving forces for artistic practices and forms of expression in 20th century and contemporary art that must be described as extreme in comparison to previous attitudes and concepts. Extreme positions are,

for example, radical experiments with the production processes of artworks or with unprecedented combinations of the non-coherent. Images were produced by machines and apparatuses, the hand lost its former determinant role as the tool of realising ideas. The body was discovered as a source of enquiry, a field of possibilities for communication without language. But it also became a living biological material, radically subjected to the will of artistic boundary extension and used for transformation into a new form of being.

As I said, there must be a line or a point that is crossed in order to reach the realm of the extreme. The minimal and the transhuman are, in my opinion, two positions that fulfil the conditions. Less than the minimal would be nothingness and more than the human body is the monstrous, a manifestation of the extreme. Not making art and declaring it to be art has been practiced. I refer to Marcel Duchamp, who gave up the production of artworks and practiced chess professionally as art. We can equally refer to the statements of Lawrence Weiner, who defined the work of art and artistic activity as pure possibilities when he said:

- “1. the artist can realise the work;
2. the work can be produced by others;
3. the work need not be done.” Weiner (1970, p. 134)

This really extreme position of so-called “concept art” consistently executed, would lead to the fact that no more works of art need to be produced, but the idea about a work of art would be art in itself. As a manifesto, such sentences certainly marked the end point of radical reduction of the artist as creator and the artwork as a material artefact, but they remained sentences, hypotheses to raise the concept of art to a purely intellectual and immaterial level. No artist has aspired to such a goal and even the most abstract concepts of what a work of art just needs to be accepted as such are rarely found. Thinking about a work of art as a work of art must remain an interesting hypothesis, because the thought must be transformed in some way, i.e. realised, into a perceptible entity. This entity must be accessible to other people in order to be able to begin the necessary discourse at all. The thought must be spoken, sung, played, danced, written, in whatever way, but you

need a shaped and formed substance, an artefact, to put into the world. Humans do not master telepathy, for it would be the only way to overcome the material. I have put forward this construction to show that it is impossible to investigate nothingness as perhaps the most radical art form of the extreme, if one does not want to get lost in the self-referential loops of metaphysics.

Therefore, I have sought out artists and artworks that occupy a state of almost-nothingness and much-too-much. In these art forms, the extreme limits have been reached that are physically and psychologically possible or bearable. These extreme limits are marked by the following radical positions: Firstly, the radical reduction of painting in the two so-called non-colours black and white. In the paintings of the series entitled *Black Paintings* by Ad Reinhardt and the white paintings by Robert Ryman, this extreme form is perfectly achieved.

Secondly, the radical reduction and concentration of movement as form in film and video. The dimension of time has reached a state in the video piece *Zen For Film* by Nam Yune Paik, which in its barely perceptible realisation represents the fourth dimension without showing it.

Thirdly, the human body as an art form in extreme expressions of interactions with the audience and as interventions in the physicality to expand possibilities of action and aesthetic norms. The performances *Rest Energy* and *Rhythm 0* by Marina Abramovic, the surgical interventions of Orlan and the mechanical body extensions of Stelarc are the examples I have chosen here.

In order to actually meet the criterion of the extreme, I have set the additional condition that the artists had to have dealt with the themes of black and white, time, and the body for years or their entire lives. One finds numerous works in 20th century art that are experiments and confrontations with the above-mentioned positions of the extreme, but they remain singular in the oeuvre of the artist who created them. Only when both conditions are fulfilled can one speak of extreme attitudes. This concentration or reduction to one theme can be called a mania or fanaticism. Mastery or professionalisation in any métier requires the most intense study, many repetitions of the same, mastery of self-control and the strength to overcome failure must be present. But the extreme in the execution of such artistic practices is more than

perfection - it presupposes all these skills and then goes one step too many, one intensity too high, one work phase too far. Such practice can quickly lead to loneliness and rejection of the work. The audience is no longer able or willing to accompany the artistic path, because the extreme work of art also demands a great deal of psychological stress from the recipient. Let us now study the examples in detail.

## **2. Black and white**

We start with a quotation by the American painter Robert Ryman, famous for his white paintings. “It was never an intention of mine to make white paintings” he said. “The white is just a means of exposing other elements. White enables other things to become visible.”<sup>(1)</sup> The question immediately arises as to what Ryman means by “other things” or “other elements”? Anyone entering an exhibition of Ryman’s paintings will have the impression for some time that they are in fact only white paintings, produced using various techniques. In order to be able to understand the whiteness as a concept, two procedures of perceiving the picture are required, which actually have to take place simultaneously. The observers must understand the dialogues of the paintings with the space and the walls on which they are placed, and they must also see the plastic materiality of the white colours applied to the substrates or groundings. Since this is not possible, compromises have to be found. Only the close-sighted, the trained eye can discern the subtle differences in colour temperatures, shading, blends, materials and substances from which Ryman builds his paintings. It would be necessary to reduce the distance to the picture to such an extent that the pastosity of the colour can be discovered as a relief, as a landscape or as the body of the picture. It is not possible to get that close to the paintings in the museum, because the protective measures allow us to approach within one meter and that is not sufficient for the analytical gaze. The images in exhibition catalogues can show the details because the photographers had permission to get very close. A paradoxical situation arises because a second image medium replaces the original

---

(1) Cited: [www.guggenheim.org/pastexhibitions\\_singular\\_forms/highlights\\_5a.htm](http://www.guggenheim.org/pastexhibitions_singular_forms/highlights_5a.htm) (last access 23/03/2023)

here and we have to be satisfied with a substitute. The second kind of observing requires finding a point of view that captures the images in relation to the wall, because Ryman specifically works with the classical paradigm of the white gallery wall, which in modernism has always been the point of reference, occasionally even the condition for the effect and aesthetic value of the images.<sup>(2)</sup> Ryman pushes the relationships between the white space and the white image to that extreme limit where the manner of placement, distance and light are equally important factors in determining what is image and what is background. Only when these three components are precisely coordinated can the dialogue between the manifestations of white take place. There is no need to say specifically that the exhibition begins long before the hanging and that the artist always arranges the pictures himself, because even the slightest disturbance of the coordination of white space and white picture destroys the entire composition of the spatial installation.

Ad Reinhardt is the painter from whom the infamous sentences originate: “Art is Art. Everything else is everything else” (Reinhardt (1991, p. 51). This statement follows the Romantic motto of *l’art pour l’art*, but if one adds line 23 of his manifesto, one understands the radicalism with which Reinhardt pursued his painting: “The extreme impersonal way for the truly personal” (Reinhardt 1991, p. 52). When one takes into account that Reinhardt had also studied philosophy and had been a connoisseur of East Asian philosophy, one understands that the artist associated “art is art” as an aesthetic of black with purity or purification. His early paintings from the 1940s featured bold geometric shapes and patterns like many painters of the “New York School” did, but he worked with an increasingly limited range of colours. These paintings appear to be unmodulated fields of black, but are in fact subtle compositions incorporating intensely dark shades of red, blue and green. They are made of many layers of these elementary colours but each layer reduces the colour more and more. The “blackness” of Reinhardt’s paintings is for this reason a kind of synthesis or synchronization of all colours together. This kind of engagement is driven by a similar urge for material compression and contemplation as Ryman

---

(2) It most important text is: O’Doherty, B: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, (1976) Santa Monica, San Francisco, The Lapis Press.

had, but his sublimation goes into the depths of the painting, the access to which he blocks so strongly in the process of glazing layers of paint applied on top of each other that even close-up viewing no longer reveals anything of the mental and physical effort this artist has expended to achieve a black as the radical consequence and end point of all colours: everything is there and nothing is visible anymore - perhaps this attitude can be called paradoxical and nonsensical, but it doesn't get much closer to extreme painting. Reinhardt's assertion: "A picture is finished when all traces of the means used to bring about the end have disappeared" extends this hypothesis once again, because the artist also wants the author of the artwork to become invisible.<sup>(3)</sup>

### 3. Stopped time

When examining the possibilities of almost nothing, one can find a work that could be classified between the still image of painting and the moving image of film. It is Nam Yune Paik's work *Zen for Film*, also known as *Fluxfilm No 1*. It was probably created between 1962 and 1964. In 2015, the work was exhibited again at the BBC Gallery - but what could be exhibited as a material artefact in the first place, or in other words, what was the artwork? Heike Helfert describes one of the rare photos, Brad Iverson shot: "In an endless loop, unexposed film runs through the projector. The resulting projected image shows a surface illuminated by a bright light, occasionally altered by the appearance of scratches and dust particles in the surface of the damaged film material."<sup>(4)</sup> There is another version of this piece, and this was the "New Cinema Festival I at Film makers Cinematheque", New York 1964. A Photo by Peter Moore shows Paik himself, standing in front of the running projector while performing *Zen for Film* as part of this festival.<sup>(5)</sup> The Museum of Modern Art NY shows a version from 2013, the projector on a high pedestal with a modified mechanism for the 16mm film strip. They dated the piece in 1965 and indicated its

(3) The Editors of Artnews, "Less is more: Ad Reinhardt's 12 Rules for Pure Art", *Art News*, January 24, 2015.

(4) [www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-film/](http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-film/) (25/02/2023)

(5) A detailed media theoretical and art historical analysis is provided by Hölling 2015.

duration to “20 min. (approx.)” (Lee 2019, p. 88). <sup>(6)</sup> To indicate the approximate duration of the film is completely against the intention of its creator, because the loop has no beginning and no end - the film runs as long as the motor of the projector drives the mechanism, as long as the lamp is lit and as long as the film strip is not torn. It is the mechanical processes of an apparatus that produce a rectangle of light here, nothing else. The viewer only realises that this work is about the movement or perhaps also the standstill of time when he identifies the “disturbing” spots in the white rectangle, which appear in fractions of a second, as damage to the film material. Only then can he conclude that light is projected through a transparent piece of film, that it is therefore a process in time, because he cannot see it. Just as indirectly, the sound of the projector also refers to movement and the passing of time. We know that the motor drives the film spools and the fan cools the lamp.

There is no plot in this film, no tension, there is nothing to see except white light. The spectator must remain outside the light projection, otherwise he would destroy this non-image with his shadow. By doing so, he would banalise the work of art into a folkloristic shadow theatre. Paik’s performance, on the other hand, was itself an intended disruptive action, but he himself did nothing other than stand still in the light for a long time. *Zen for Film* needs the presence of the audience, their time and their patience, so it is also a performance without a performer. But because nothing happens, there is nothing to observe, the feeling of boredom will soon set in, but it also opens up dynamic relationships between the aural, the visual and the physical space. The spectators stand and wait, but they are disappointed. Siegfried Kracauer says that waiting is an active state consisting of a tense activity and of an engaged self-preparation. “[...] Then boredom becomes the only proper occupation, since it provides a kind of guarantee that one is, so to speak, still in control of one’s own existence. If one were never bored, one would presumably not really be present at all and would thus be merely one more object of boredom, as was claimed outset.” (Kracauer 1995, pp. 331-334).

If, however, one has the patience, the sort of patience specific to legitimate boredom, then one experiences a kind of bliss that is almost unearthly. Boredom, or emptiness, is an essential category of Zen and

---

(6) [www.moma.org/collection/works](http://www.moma.org/collection/works) (accessed 11/03/2023).



Paik himself describes it: “Boredom itself is far from being a negative quality. In Asia, it is rather a sign of nobility. To repeat, the confusion <surrounding video art> finds its origin in our confusion of INPUT-time with OUTPUT-time” (Mollona 2018, p. 177). I think it’s about maintaining the expectation that something will happen, it’s an endless repetition of emptiness, if you can even think of that character.

In *Zen for Film* there is an absolute visibility, but it is the visibility of the absence of an image. In the Italian word “spectator” we have very interesting linguistic connections to “spectral” and to “spectacle” and if we pull together the implicit fields of meaning here, we get a ghostly performance for a spectator who witnesses a spectacle of traces of light.

#### **4. Borderline experiences with the body as material in art**

In an interview, the curator Hans Ulrich Obrist asked the artist Marina Abramovic whether her performances all have to do with danger, with extremes, and she answers: “Yes, that is really what interests me. I’m interested in the art that disrupts and that pushes this moment of danger; the people who watch get the same --- they really watch this kind of performance ... you can’t be in Honolulu with your mind while your body is in the audience. You have to be here and now. Let the danger come to you; that’s the whole idea -- to bring you to the focal point of now” (Obrist 2010, p. 27).

Let’s let the artist herself talk about these two performances:

Rhythm 0 and Rest Energy are two pieces, which for me was the most difficult in my entire life of performance artist, because in both pieces I was not in charge.

In Rest Energy we actually hold one arrow on the weight of our body and the arrow is pointing my heart. We have two small, little microphones on our hearts where we can hear the sound of the heart beating. As our performance is progressing heart beats become more and more intense and it’s just four minutes and ten seconds, for me it was, I tell you it was forever. So, it was really a performance about complete trust.<sup>(7)</sup>

---

(7) <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120> (last accessed 12/03/2023).

We explore what these statements mean by describing the performances *Rhythm 0* and *Rest Energy* in more detail. Abramovic performed *Rest Energy* with her partner Ulay. *Rhythm 0* Duration: 6 hours, 1974, Studio Mora, Naples unknown number of visitors (between 30 and 100) and *Rest Energy* Duration 4 minutes, 10 seconds, August 1980 ROSC'80 Dublin, 150 visitors.

In *Rhythm 0* Abramovic surrendered complete control to her audience as she stood impassively, next to a table with objects that they could use on her as desired. She revisited this vulnerable state in *Rest Energy*, a collaboration with her longtime partner, Ulay. *Rest energy* was recorded on 16mm film, later transferred to video for 4:07 min (colour, sound).

The danger here, which is not metaphorical but real, is the possibility of being seriously injured or even dying during the actions. The extreme here is not the possibility of death, but the trust in participants and the partner that they can control themselves enough not to fail and not to use the deadly devices. She could trust in her partner Ulay in *Rest Energy*, but even in these 4 minutes and 10 seconds the artist did not know if an unpredictable little thing would make the arrow fly and hit her heart. There was a lot of footage and some reports from *Rhythm 0* and through this it is evident that as the day went on and the number of people increased, the actions of the audience became more violent, more dangerous and the artist was actually injured. However, she did nothing, it was the audience that ended the performance. The line was certainly crossed at a certain point in the action, but the actors crossed that threshold themselves, until the art reached the line of death. Of course, there is the connection to cult acts with blood sacrifices of people, but not in art as a form of expression as we know it today. Even when Abramovic exposed her body to extreme situations, even when she inflicted cuts and injuries on herself - for example in *Thomas Lips*, *Rhythm 5* and *Work Relation* or the artist fainted, its physical state remains intact.

If we see the human body as a medium, as a vehicle that expresses and transports artistic action, its physical form is a stable reference to which the spectator can refer, even if extraordinary things are realised with it. This taboo of inviolability is violated in the works of the Australian performance artist Stelarc and the French performance artist

Orlan, the pseudonym of Mireille Suzanne Porte. Both are performers, both work with the idea of shaping and expanding their bodies themselves, both become famous for their post-organic research. I call the results transhuman bodies and with this attitude they arrive in the field of the extreme. Today it is very difficult to determine who or what Orlan actually is. She has undergone many operations to transform herself into a human figure, which is actually many, and there is no longer a clear self-identity. It is not only difficult to determine gender, but to even be able to clearly say what is left of her original face. She herself uses the terms *carnal art* and *self-hybridisation* and *disfiguration-refiguration* and, by way of montage, synthesises her already artificial face with masks from African and Indian tribes that mutate into grotesque, frightening heads. In her current work *I.A. ET Robot*, she has a robot built that can move like a human being and is covered with artificial skin that Orlan had moulded from her head. She describes the concept of operations / performances:

My work, and its ideas incarnated in my flesh, pose questions about the status of the body in our society and its evolution in future generations via new technologies and up-coming genetic manipulations." ... "Each performance - operation is built on a philosophical, psychoanalytical or literary text. The operating room becomes my studio from which I am conscious of producing images, making a film, a video, photos, and objects that will later be exhibited. I try to inscribe again in substance the same ideas that presided in the elaborations of the performances - from which they issue - so that the quality of this materiality reveals the essence of these ideas.<sup>(8)</sup>

The most radical or extreme answer given by Stelarc 2018 to the question "What potential do you see in bodies?" Stelarc:

The body is profoundly obsolete. [...]

The biological body is an evolutionary architecture that operates and becomes aware in the world. Its survival parameters are very slim. Its longevity is relatively brief. It is soft and damages easily. It is vulnerable

---

(8) Cf. the website of the artist: <https://www.orlan.eu>; quotations are taken from there (index: Carnal Art).

to microorganisms that are invisible but often fatal to it. Historically, it is an unstable construct, not only socially and culturally, but now its musculature is modified by machine augmentation and its cognitive capabilities amplified by computational systems. The more that this body performs, the more it realises it has no mind of its own-not any mind at all in the traditional metaphysical sense. The body has always been a zombie body that performs involuntarily and it has already become a cyborg body, performing in increasingly automated and remotely distributed ways.  
(Stelarc 2015, pp. 20-44).

A connection opens up between Abramovic's performances described above and Stelarc's position: both transcend the capacity of the human body to suffer and both explicitly refer to the relationship between mental and physical presence. The *hic et nunc* in Marina Abramovic's work is concentrated attention, practically the synchronicity of body and mind. Stelarc, on the other hand, wants to expand the capacity of the physical body with mechanical and electronic apparatuses and prostheses. The body is still necessary as the material of the experiment with the extreme, but if in the distant future it should actually be "overcome" for human existence in its present form, we would judge this hypothesis to be an extremely daring speculation. As soon as this speculation becomes reality, the extreme changes into the normal, because the concepts and judgements are relative to the systems in which we use them.

### Bibliographical references

- CHAEYOUNG L. (2019) *Nam June Paik Media 'n' Medica*, Exhibition Catalogue  
Nam June Paik Center, Gyeonggi Cultural Foundation, Seoul.
- HÖLLING H. B. (2015) *Revisions - Zen for Film*, Bard Graduate Center, New York.
- KRAKAUER S. (1995) "Boredom" in Krakauer, S. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, translated by Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 331-336.

- MOLLONA M. (2018) *The Legacy of Nam June Paik for the Museum of the Commons*, Nam June Paik Center, Seoul.
- O'DOHERTY B. (1976) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco.
- REINHARDT A. (1991) "25 Lines of Words on Art: Statement", in B. Rose (ed.), *Art-as-Art: The selected Writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, Berkely, 51-54.



## LA FORMA IMPERVIA: *BIRKENAU*, PITTURA E ENUNCIAZIONE ESTREMA

Angela Mengoni

*Abstract:* The paper explores the realm of *trauma* as a privileged area for “impervious” meaning, with special reference to the relationship between trauma and artistic form in contemporary arts. Starting from the well-known debate around the idea of “non representability” aroused by the four photographs taken in August 1944 by a member of the Sonderkommando inside the Auschwitz-Birkenau camp, the paper focuses on the crucial importance of the framing devices in those photos, emphasized by Georges Didi-Huberman in his book *Images malgré tout*. The acknowledging of the witnessing power of those marks of visual enunciation in the pictures will be the starting point for a reconsideration of Gerhard Richter’s paintings *Birkenau* (2014), where the artist refers to the four Birkenau photographs and even transposes them on the canvas, only to cover them with thick layers of “abstract” painting. Far from interpreting the work as a far too literal gesture of effacement of the subject - in the double meaning of figurative theme (*sujet*) of the painting and inscription of an anthropomorphic point of view – we will argue that the emerging of the materiality and the gesture of painting itself takes into account the witnessing power of the photographic enunciation marks.

*Keywords:* Trauma; Memory; Enunciation; Visual Semiotics; Contemporary arts

La questione del *trauma* ha avuto nell'area degli studi visuali e della teoria dell'arte contemporanea un ruolo cruciale negli ultimi decenni, nonostante si tratti di orizzonti apparentemente distanti dal suo originario luogo di elaborazione psicoanalitica. Ciò è ancor più significativo, giacché questo interesse non è legato ad una interpretazione psicoanalitica della creazione artistica o dell'istanza autoriale, ma trova piuttosto nel trauma un paradigma che permette di ripensare la relazione tra immagine e "realtà", tra opera e orizzonte referenziale cui essa fa segno. In altre parole, la centralità del trauma sembra legarsi proprio al tipo di relazione che l'aggettivo "impervio" coglie, delineando un *processo* relazionale fondato sulla non pervietà o, meglio, fondando la possibilità stessa della relazione con l'oggetto in un tratto di opacità, di resistenza e di costitutiva inassimilabilità.

L'evento che è al cuore dell'esperienza traumatica non è, infatti, accessibile se non *in quanto* inaccessibile, non è cioè recuperabile come ricordo o "immagine" mnemonica poiché, lungi dall'essere esistente ma "rimosso", è costitutivamente mancato e si manifesta non rappresentandosi, ma ri-presentandosi. Il reale traumatico, per cui si rivela impossibile la messa a distanza temporale necessaria al ricordo, si ripresenta come passaggio all'atto che riattiva costantemente il passato nel presente ingombro dell'*après-coup*, forma paradossale di "memoria-ripetizione" che espunge il tratto processuale ed elaborativo tipico della memoria "critica" (Ricoeur 2000, p. 96)<sup>(1)</sup>. Il dispositivo a due tempi dell'evento traumatico prevede difatti un rapporto di coimplicazione tra evento e suo ritorno, tra passato e presente, un rapporto ben espresso dal termine freudiano *Nachträglichkeit* e dall'aggettivo *nachträglich*, poi tradotti con *après-coup*, dove il *nach* tedesco rinvia, al contempo, a un rapporto di posteriorità ("dopo"), ma anche a un rapporto di dipendenza da ("secondo") e, in questo caso, di retroattività per cui il presente *nachträglich* è dipendente dall'evento, riattivante il passato, e dunque "va indissociabilmente nei due sensi della freccia del tempo" (Laplanche 2006, p. 27). È solo in quel tempo "secondo" che l'evento primario si manifesta, dato che quel primo evento in sé è mancato a causa di un tratto di dismisura, è letteralmente assente, cosicché la questione della rappresentazione chiede di essere riformulata in altri termini: "come far

(1) Le traduzioni delle citazioni in italiano sono sempre dell'autrice.



venire alla presenza ciò che non è dell'ordine della presenza?" (Nancy 2001, p. 20). La questione non è allora tanto quella di una irrappresentabilità o rappresentazione impossibile, ma di una rappresentazione *interdetta* "nel senso di sorpresa e sospesa davanti a questo altro dalla presenza" come dice ancora Jean-Luc Nancy (2001, p. 20).

Anche la troppo sommaria evocazione di questi pochi elementi aiuta a comprendere perché la questione del trauma abbia fornito un modello cruciale per dar conto di come le forme artistiche possano cogliere il tratto di inassimilabilità di certi orizzonti di senso, attraverso strategie semiotiche capaci di "far accedere al senso, al sensibile nel linguaggio, proprio ciò che lo nega" (Bertrand 2007, p. 3). Se ciò ha comportato un ampliamento dell'idea di trauma ben oltre il legame con le regioni estreme dell'esperienza, suscitando anche un dibattito sulle implicazioni di questa espansione<sup>(2)</sup>, ciò è avvenuto nella convinzione che "pensare il trauma come modello interpretativo" possa condurre a "ripensare, anche teoricamente, la stessa categoria di esperienza e la sua riscrittura" (Demaria 2012, p. 51) e, laddove questa riscrittura si avvalga delle risorse del visibile, a ripensare lo stesso rapporto tra immagine e orizzonte del 'reale' in accezione non mimetico-rappresentazionale. È proprio lo statuto centrale di questa "riscrittura" dell'esperienza, cioè le strategie testuali in grado di restituirla e testimoniarla *in quanto* esperienza lacunare, che consente di superare l'opposizione pretestuosa tra un "trauma strutturale che rimanda a una concezione radicale di assenza", in ultima analisi trans-storica, e un trauma storico, situato (ivi, p. 46): in altre parole, è proprio analizzando le forme narrative, discorsive, enunciative che fanno segno allo statuto lacunare dell'orizzonte referenziale traumatico, che sarà possibile cogliere anche la specificità storica dei fenomeni.

Questo comporta anche una rimodulazione, o una più accurata definizione, della concezione stessa di "realismo", come quella proposta da Hal Foster (1996) che sottrae la pop art americana alla falsa opposizione

---

(2) Cathy Caruth rivendica esplicitamente questo ampliamento nei suoi lavori sulla letteratura: "If traumatic experience, as Freud indicates suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it occurs, then these texts, each in its turn, ask what it means to transmit and to theorize around a crisis that is marked, not by a simple knowledge, but by the ways it simultaneously defies and demands our witness" (Caruth 1995, p. 5). Proprio in risposta a questo lavoro, Ruth Leys (2000) denuncia invece il concetto postmoderno di una "crisi della verità" e la completa sovrapposizione tra storia e memoria cui contribuirebbe l'accezione allargata del trauma.

tra lettura simulacrale e lettura realista tematico-referenziale, per ridefinirla nei termini di un “realismo traumatico”, ossia come arte capace di cogliere il “reale come ritorno [real as return]”, il reale *in quanto* differito, schermato, impervio appunto, e di coglierlo, ed è questo il punto, attraverso strategie testuali, articolazioni e messa in forma di materia sensibile; cosicché non si tratta solo di mobilitare la concezione lacaniana di un incontro mancato con il reale, ma di esplorare le forme di questo differimento, ad esempio nell’opera di Andy Warhol, dove, più che i temi violenti delle *Disaster series*, sono le forme della schermatura a far segno al reale come traumatico: la ripetizione stessa delle serigrafie o certi accidenti casuali, come le chiazze d’inchiostro del processo serigrafico che interagiscono in modi inattesi con la scena figurativa creando dei cortocircuiti di senso.

È però quando si misura con gli orizzonti dell’esperienza propriamente estrema che, in modo più stringente, si pone la questione della *forma* appropriata alla impervietà del senso; e la parallela argomentazione che nessuna forma possa e debba essere appropriata per la incommensurabilità radicale di certe esperienze. Su questo tema resta paradigmatico il dibattito ripercorso da Georges Didi-Huberman nel suo *Immagini malgrado tutto* (2003) nel quale l’autore compie un’accurata “confutazione dell’inimmaginabile” – come egli stesso la definisce – analizzando da vicino quattro fotografie scattate da un membro del Sonderkommando del campo di Auschwitz-Birkenau (Fig. 1).



**Figura 1.** Anonimo, membro del Sonderkommando di Auschwitz-Birkenau, agosto 1944, negativi 277, 278, 282, 283, Oswiecim, Museo di stato di Auschwitz-Birkenau.

Proprio a quelle foto Gerhard Richter dedica, nel 2014, una serie di quattro quadri che affrontano a loro volta, con i mezzi propri della

pittura, la questione dell'irrapresentabile in modo paradossale e meritevole di una riflessione attenta: Richter opererà, alla fine di un lungo processo di creazione artistica, per la totale cancellazione di quelle scene figurative che pure aveva in un primo tempo trasposto sulla tela e che coprirà, infine, con strati sovrapposti e spatolati di materia pittorica. Si potrebbe sbrigativamente pensare che egli abbia voluto così far rientrare quelle "immagini malgrado tutto" nella sfera dell'inimmaginabile in un gesto di sostanziale negazione, ma è proprio così? Oppure la pittura accetta e rilancia la sfida del senso impervio e la stesura di quegli strati di impasto pittorico non va intesa come mera cancellazione del figurativo, ma come una presa in carico della posizione/enunciazione "estrema" di quel soggetto? È questa seconda ipotesi che guiderà la nostra interrogazione di quelle opere.

Le quattro tragiche fotografie già citate furono scattate clandestinamente nell'agosto 1944 da un membro del Sonderkommando che operava al crematorio V del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau<sup>(3)</sup>. Si trattava del momento di afflusso straordinario degli ebrei ungheresi, quando furono scavate cinque ulteriori fosse di incinerazione all'aperto proprio dietro al crematorio. Ed è qui, da dentro il crematorio guardando verso le fosse e poi dietro all'edificio nel boschetto di betulle, che le foto sono state scattate. Le prime due dall'interno delle camere a gas in cui il prigioniero si nascondeva, con una variazione di inquadratura che denota un leggero avanzamento tra i due scatti, contribuendo a situare il soggetto, ma restituendo al contempo le implicazioni passionali di quella prassi enunciativa:

Terribile paradosso di questa camera oscura: per riuscire a estrarre la macchina dal secchio e a scattare le prime fotografie il fotografo ha dovuto nascondersi nella camera a gas appena svuotata – e forse non completamente – dei suoi cadaveri. L'uomo resta al riparo, nell'ombra; l'oscurità e la posizione angolata lo proteggono. Poi si fa coraggio, cambia asse e avanza: la seconda inquadratura è più frontale e leggermente

---

(3) Il prigioniero, chiamato Alex, era probabilmente il fotografo ebreo greco Alberto Errera, ma l'operazione richiese la complicità di diversi altri prigionieri tra cui Alter Fajnzylberg (conosciuto anche come Stanislaw Jankowski), i fratelli Shlomo e Josel Dragon, e David Szmulewski. La pellicola sarà poi portata fuori dal campo in un tubetto di dentifricio da una impiegata della mensa delle SS, Helena Danton.

più ravvicinata. Più arrischiata quindi, ma anche paradossalmente più posata, più netta. Come se la paura fosse sparita per un istante dinanzi alla necessità di questo compito, strappare un'immagine.

(Didi-Huberman 2003, p. 25 tr.it.)

Le altre due fotografie, scattate all'esterno dell'edificio, presentano quasi esclusivamente le marche enunciative di estrema urgenza della loro produzione, la sfocatura dell'inquadratura instabile e l'obiettivo puntato solo sulle chiome degli alberi, ma una di esse riesce a inserire nell'inquadratura un gruppo di donne che si dirigono, nude, verso il crematorio. La natura tragicamente documentale o "informativa" di quelle fotografie, sottolinea ancora Didi-Huberman, non risiede unicamente in *che cosa* esse inquadrano (quei corpi, quei cadaveri) ma anche in *come* sono state scattate, nelle marche di urgenza, precarietà, rischio e coraggio della loro inquadratura, marche di soggettività che sono cruciali anche per comprendere il gesto di Richter.

In occasione dell'esposizione dei quattro scatti nella mostra *Mémoires des camps* (Chéroux 2001) Didi-Huberman scrisse infatti il testo (poi ripubblicato nel suo volume) in cui rilevava l'importanza cruciale delle marche enunciazionali in quelle fotografie<sup>(4)</sup>, suscitando durissime reazioni e accuse di "idolatria" da parte di Gérard Wajcman e Claude Lanzmann, attacchi cui l'autore rispose poi con le argomentazioni del libro. Il dibattito ruotava essenzialmente attorno alla legittimità di applicare a *quelle* immagini i medesimi strumenti analitici delle immagini tout court. E, in effetti, la critica di Didi-Huberman si rivolge anzitutto alla portata semantica e valoriale di interventi formali, ossia i ritocchi e le sistematiche operazioni di re-inquadratura subite da queste immagini al momento della loro pubblicazione in alcuni volumi sulla storia dei campi<sup>(5)</sup>. Ciò avviene soprattutto con le due immagini scattate dall'interno dei locali delle camere a gas, dalle quali si elimina sistematicamente la zona scura prodotta dalla posizione del fotografo e che produce una spessa incorniciatura nera all'interno della foto. Così facendo però, si compie un'operazione semiotica che, lungi dall'essere solo formale, epura l'enunciato delle sue marche enunciazionali generando

(4) Le sfocature dovute all'inquadratura, così come altri elementi che rinviano alle condizioni dello scatto, hanno lo statuto semiotico di marche che manifestano all'interno dell'enunciato/testo fotografico un effetto di ritorno all'enunciazione.

(5) Per esempio nel volume: *Auschwitz. A History in Photographs* (Indiana University Press 1993).

una perversa relazione tra il supposto aumento dell'informazione (nelle intenzioni di chi, ritoccando la foto, intende vedere "meglio") e, invece, una drammatica riduzione della portata testimoniale dell'immagine:

Ma reinquadrando queste fotografie, si effettua una manipolazione al tempo stesso formale, storica, etica e ontologica. La *massa nera* che circonda la visione dei cadaveri e delle fosse, questa massa in cui *nulla è visibile* restituisce, in realtà, un *segno visivo* altrettanto prezioso della rimanente superficie impressionata. Questa massa in cui nulla è visibile è lo spazio della camera a gas: la camera oscura in cui è stato necessario ritirarsi per porre in luce il lavoro del Sonderkommando, fuori, al di sopra delle fosse di incinerazione. Questa massa nera ci restituisce dunque la situazione stessa, lo spazio di possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie. Sopprimere una zona d'ombra (la massa visiva) a beneficio di una luminosa "informazione" (l'attestazione visibile) equivale inoltre ad affermare che Alex aveva potuto tranquillamente scattare le sue foto all'aria aperta. Significa disprezzare il rischio da lui corso e la sua astuzia di resistente.

(Didi-Huberman 2003, p. 57 tr.it.)

Siamo di fronte al paradosso per cui pensando di preservare "il documento (il risultato visibile, l'informazione distinta)" e avendo senz'altro "volontà di *avvicinarsi* isolando 'quanto c'è da vedere'" se ne sopprime paradossalmente "la fenomenologia, tutto ciò che faceva di questa immagine un *evento* (un processo, un lavoro, un corpo a corpo)". L'intento di "avvicinarsi" elimina una dimensione presentativa dell'immagine<sup>(6)</sup> che in questo caso è direttamente testimoniale: l'immersività non può consistere nell'ipertrofico rafforzamento della decifrabilità dell'immagine nella sua sola dimensione rappresentativa e il senso impervio sembra dunque implicare anche una critica, nel senso di una disamina dell'immersività.

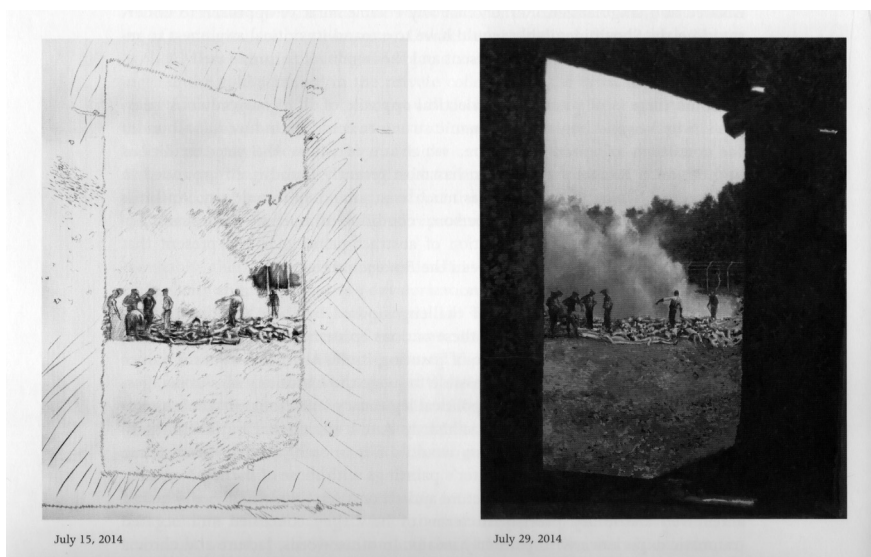
Sulla base di queste osservazioni possiamo tornare ad interrogare la stratificazione apparentemente occultante di *Birkenau*.

Il pittore è venuto a conoscenza delle quattro fotografie – ad eccezione di quella che aveva trovato in un libro, da studente – proprio

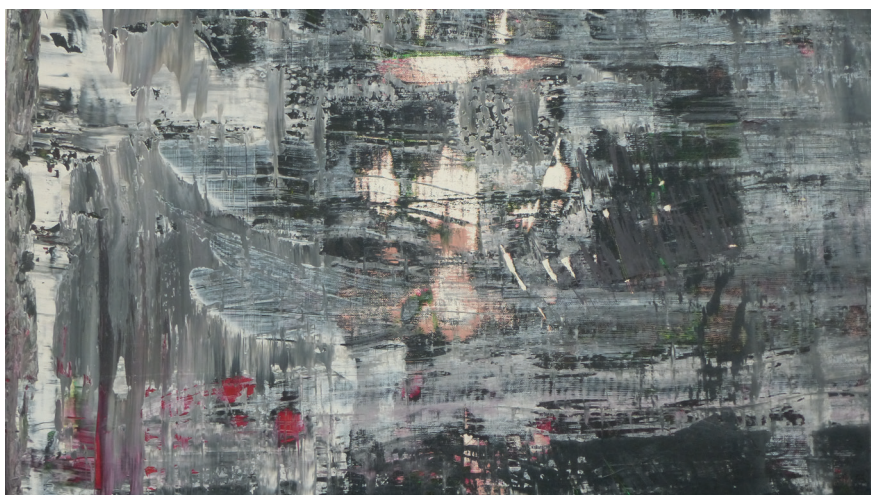
---

(6) Riprendo il termine da Louis Marin (1994) che sottolinea come ogni rappresentazione abbia una dimensione *presentativa*, ossia "si presenta rappresentando".

attraverso l'edizione tedesca di *Images malgré tout*, quando ha deciso di lavorare su quelle immagini, nel 2013, ha invitato l'autore nel suo atelier e, a quel confronto, sono seguite quattro lettere rivolte all'artista e accompagnate da una rilevante documentazione fotografica del lavoro pittorico apparsa anche in altre pubblicazioni (Didi-Huberman 2016a e 2016b; Buchloh 2016). Il fotografo Jon Hage ha infatti fotografato le varie fasi dell'opera dal febbraio 2014 al gennaio 2015: anzitutto la proiezione di ogni singola fotografia direttamente sulla tela di grande formato (260 x 200 cm), per ripassarne i tratti con una punta di grafite, come avviene per ogni *Fotobild* (Fig. 2); sei mesi dopo è documentato il primo uso di pigmenti e pittura a olio a partire da quell'ossatura figurativa, dopodiché in sole tre settimane Richter stende a più riprese un impasto policromo di pittura che copre la scena figurativa, strati di rosa e grigio, poi verde e rosso e infine grigio e nero via via sovrapposti e gratati con l'uso di una grande spatola, sino al risultato finale (Figg. 3 e 4).



**Figura 2.** Fotografie delle fasi di lavorazione di *Birkenau* tratte da: Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, Walther König, Köln 2016, p. 30.



**Figure 3, 4.** Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, olio su tela, cm 260 x 200, dettagli (foto dell'autrice).

Come leggere l'evidente iato tra le quattro fotografie e la versione finale dei quadri astratti?

Una parte della critica si è prevedibilmente concentrata sull'evidente rifiuto di assumere l'orizzonte figurativo di quelle immagini. È il caso della lettura di Benjamin Buchloh (2016) che, in sintesi, vede nel gesto di Richter il corrispettivo del monito adorniano contro "l'estetizzazione

(...) di una rappresentazione mimetica della sofferenza (...) la cui immagine, persino la più fedele, posiziona lo spettatore a una distanza di sicurezza quasi pornografica dall'evento, facendolo sentire 'in controllo' della scena raffigurata" (Buchloh 2016, p. 18)<sup>(7)</sup>.

L'autore trova in questa rappresentazione mancata l'ennesima conferma che alle cosiddette seconde avanguardie non resti altro se non il compito di testimoniare il fallimento di ogni elaborazione memoriale e di quella attivazione mnemonica del documento e dell'archivio che era ancora possibile per le prime avanguardie. Una tale prospettiva, tuttavia, si concentra esclusivamente sui contenuti figurativi e sulla dimensione mimetica di quei documenti, ignorando proprio le strategie enunciative il cui ruolo è indicato come cruciale proprio nel libro in cui l'artista li ha rinvenuti. E così Buchloh letteralmente non vede la possibilità di riflettere sulla "traduzione" di strategie enunciative *tra* le foto e i quadri astratti che, tra l'altro, sono esposti assieme nelle mostre. Per lui l'unico confronto possibile sarà quello con gli altri lavori astratti di Richter rispetto ai quali vi sarebbe una diminuzione di "spettacolarizzazione" che si situerebbe in una gestualità meno esuberante e in questioni di ridotta scala cromatica, sino ad affermare che "la sola connessione con le immagini inizialmente pubblicate nello studio di Didi-Huberman consiste nella scelta finale del titolo, *Birkenau*", cosicché le quattro tele varrebbero, in ultima analisi, come ingiunzione a una memoria impossibile.

Nella prospettiva di una semiotica delle arti per la quale "conta meno ciò che un'opera d'arte 'rappresenta' di ciò che *trasforma*" (Damisch 1992, p. 40)<sup>(8)</sup>, la relazione con quelle foto non è solo questione di rappresentazione e di contenuto tematico-figurativo, ma di presentazione e, del resto, Richter le espone addirittura assieme ai quadri nella prima mostra all'Albertinum di Dresda nel 2015, poi a Baden Baden e altrove.

Le foto scattate nelle condizioni estreme del campo presentano, lo abbiamo visto, le marche enunciative della messa in discorso che è loro propria: le sfocature, l'incorniciatura nera che inserisce nel frame lo spazio del nascondimento del soggetto, il disorientamento figurativo

(7) Il riferimento è al testo di T.W. Adorno "Engagement" (in Id., *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1965, pp. 109-135).

(8) Questa la regola fondamentale di una "estetica strutturale" secondo Hubert Damisch (1992, p. 140 trad. mia).



dell'ultimo frame, con il reticolo di betulle appena riconoscibili, senza alto né basso, al limite dell'astrazione, senza possibile orientamento di un frame che non sta inquadrando ma solo registrando il movimento di un corpo, tutti questi elementi hanno, lo abbiamo visto, straordinaria portata testimoniale.

E proprio quest'ultima fotografia quella che può meglio aiutarci a comprendere come la relazione con la serie di Richter si costruisca proprio intorno alla dimensione fenomenologica dello stesso atto d'enunciazione, quella che iscrive nel testo fotografico il drammatico statuto fenomenologico di un soggetto che "nonostante tutto" resta un soggetto enunciante. Di quell'ultima foto nella quale, rispetto alla "scena" parzialmente inquadrata dalla foto precedente, l'obiettivo si è alzato in modo incontrollato cogliendo solo tronchi e rami appena riconoscibili, è stato detto che essa non ha "alcuna utilità", intendendo con questo che essa non ha alcun contenuto storicamente e documentariamente rilevante. È ancora Didi-Huberman (2003, p. 57 tr. it.) a riportare e confutare questa argomentazione: la portata testimoniale di quella fotografia consiste, infatti, nel suo essere "pura enunciazione, puro gesto, puro atto fotografico senza obiettivo, senza orientamento" cosicché essa "offre l'equivalente dell'enunciazione nella parola di un testimone: interruzioni, silenzi, tono affaticato". Segnalare la gravità della cancellazione di queste marche enunciazionali non è, dunque, "una fantasia da storico dell'arte formalista", al contrario, solo rilevandole si potrà cogliere come quelle foto esibiscano le condizioni di possibilità dello stesso *aver luogo* del linguaggio: "questa massa nera ci restituisce la situazione stessa, lo spazio di possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie" (*ibidem*).

E se la cancellazione dell'universo figurativo delle foto, invece di rinviare alla pura impossibilità della rappresentazione, esibisse, per via tutta pittorica, con il riaffermarsi della materialità del gesto e dell'impasto, le stesse *condizioni di possibilità* della rappresentazione? Proprio come nell'affanno della voce, ancor prima che nel contenuto della parola del testimone, si affaccia per un attimo la *phonè* che consente di raccontare?

Ancor prima del contenuto semantico del linguaggio, il "dire primario" che Michel de Certeau (2015) individuava nel discorso glossolalico apre "uno spazio in cui la possibilità di parlare si mostra per se stessa", svincolando la voce dalle articolazioni semantiche. Nel momento in cui

l'autore rileva la *carica utopica* di una voce che riafferma la propria eccellenza rispetto alla funzione transitiva del linguaggio, egli si rifà alla riflessione di Louis Marin (2021, 255-314) sul *neutro*, affermando che la glossolalia, “utopia vocale del parlare”, è un neutro linguistico: né l'una né l'altra delle lingue positive, ma sostrato che le rende possibili tutte. Plasmata e articolata secondo i fini sintattici e semantici del logos, la phonè torna ad eccedere *nel* linguaggio e a riaffermare così un senso *altro* “già uscito dal silenzio, ma non ancora asservito a una particolare lingua” e alla sua vocazione referenziale. È precisamente ciò che Marin intende con *neutro* come dimensione “originaria”: il neutro indica la *condizione di possibilità* della presa di parola, o della rappresentazione, la dimensione *originaria* necessaria ad ogni produzione semantica, a patto di comprendere questa originarietà nei suoi termini non genetici ma generativi<sup>(9)</sup>. Il neutro non viene “prima”, neutro è anzi “l'inachevé toujours-là” nel testo: è, l'incompleto sempre già presente, anche nel più “finito” dei dipinti, poiché è il sostrato potenziale di ogni articolazione, che può tornare a riaffermarsi e ad opacizzare la dimensione mimetica. Marin non ha mai smesso, in effetti, di rilevare la carica utopica di questa opacità, di questa estrazione del *fondo* che rende possibile ogni rappresentazione – “Grund sur lequel la représentation s'enlève en l'articulant”<sup>(10)</sup> – e che, manifestandosi, crea un effetto di ritorno alla stessa enunciazione, si direbbe in termini semiotici, allo stesso aver luogo del linguaggio: “Il neutro è intransitivo (...) un ‘pensare’, un ‘parlare’, senza che si sappia chi parli e di che, chi pensi e che cosa, virtualità pura che è il fondo sul quale l'atto di discorso ritaglierà le sue figure, che le permette e le fonda al contempo” (Marin 1973, p. 28), una inarticolazione carica di potenzialità.

In termini pittorici, il riaffermarsi dell'impasto materico e la dimensione *sensibile* della pittura, che si rende visibile in tutta la sua opacità,

(9) Si veda su questo, ad esempio, il testo su “Klee, ou le retour à l'origine” ove l'idea di “origine” è da intendersi in senso non genetico ma generativo, come materica condizione di possibilità di ogni articolazione figurativa (Marin 2021, pp. 227-236).

(10) In una conversazione con Pascale Cassagnau, pubblicata postuma nel 1992 con il titolo *De l'entretien*, Marin torna su questa dimensione potenziale in termini pittorici, riporto per intero il passaggio da cui la citazione: “dans l'œuvre de peinture et son regard, il reste toujours à voir. Le résidu de la transformation du réel en représentation est plus qu'un simple reste. C'est une dimension fondamentale de la représentation, je veux dire qui lui donne son fondement et son fond, ses conditions de possibilité et le *Grund* sur lequel elle s'enlève en l'articulant”.

cessando di essere esclusivamente a servizio della rappresentazione mimetica e da essa riassorbito, è precisamente un manifestarsi della condizione di possibilità del linguaggio stesso e, in ultima analisi, dell'enunciazione stessa. È allora utile rileggere l'analogia tra materia pittorica e suono delle parole, tenendo a mente l'impasto astratto delle tele di Richter e le condizioni storiche nelle quali il soggetto delle fotografie da cui sono tratte ha osato "prendere la parola":

Se le parole sono in grado di dipingere e presentificare, se il linguaggio descrive facendo vedere, è solo grazie alla forza che lo attraversa e che è articolata dalle parole, è solo grazie all'incarnazione della voce resa possibile dalle frasi. Questo è ciò che Poussin, con i teorici italiani della musica del XVI secolo, chiamava il *suono delle parole*, per formularne l'analogia con le modalità di rappresentazione propriamente pittoriche dei colori e della disposizione delle figure. Oltre le parole e le frasi, la forza di queste figure del linguaggio traccia, all'interno dell'opera pittorica o verbale, la confusa sintassi del desiderio che anima il pittore o l'oratore, insieme ai suoi effetti patemici; di essi il corpo dello spettatore diventa a sua volta sede. (Marin 1994, p.125 tr.it)

Le quattro grandi tele coperte di pittura astratta mi paiono allora tradurre e, per così dire, rilanciare ciò che le marche del gesto fotografico del soggetto iscrivevano nelle quattro foto scattate clandestinamente nel campo: la *forza* che è condizione di ogni aver luogo del linguaggio, le condizioni di possibilità della presa di parola nel luogo, il campo, dell'annientamento programmatico di ogni soggettività, di ogni presa di parola. Se le fotografie manifestano quelle marche enunciazionali iscrivendo uno sguardo nella scena figurativa, la trasposizione visiva di un "io vedo" che è quello della vittima tra le vittime, Richter cerca invece una via alternativa, quella dell'apparizione del gesto pittorico stesso, dell'emersione della pura materia sotto la quale permangono, è bene ricordarlo, le trasposizioni delle quattro fotografie, quasi a voler marcare in modo radicale lo scarto tra il punto di vista dell'enunciatore Alex e quello dell'enunciataro, traducendo il gesto di enunciazione che quelle foto coraggiosamente producevano, ma conservando, al contempo, l'asimmetria rispetto allo sguardo esercitato da una posizione che è e deve restare inoccupabile.

## Riferimenti bibliografici

- BERTRAND D. (2007) *L'écriture de l'expérience extrême*, "E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line", data di pubblicazione 20/3/2007: 1-13.
- BUCHLOH B. H. D. (2016) *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, Walther Koenig, Köln.
- CARUTH C. (1995) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- CHÉROUX C. (2001) *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, Marval, Paris.
- DAMISCH H. (1992) *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*, Flammarion, Paris.
- DE CERTEAU M. (2015) *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, a cura di L. Amara, Mimesis, Milano.
- DEMARIA C. (2012) *Il trauma, l'archivio, il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del 'reale'*, Bononia University Press, Bologna.
- DIDI-HUBERMAN G. (2003) *Images malgré tout*, Minuit, Paris (trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005).
- (2016a) *Sortir du plan | Deux lettres à Gerhard Richter*, "Les cahiers du musée national d'art modern", 135: 74-105.
- (2016b) *Sortir du plan 2. L'écorcement 3e et 4e lettres à Gerhard Richter*, "Les cahiers du musée national d'art modern", 137: 17-59.
- FOSTER H. (1996) *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge.
- LAPLANCHE J. (2006) *problématiques VI. L'après-coup*, Presses Universitaires de France, Paris.
- LEYS R. (2000) *Trauma. A Genealogy*, Chicago University Press, Chicago.
- MARIN L. (1973) *Utopiques: jeu d'espaces*, Minuit, Paris.
- (1994) *De la représentation*, Gallimard-Seuil, Paris (trad. it. parziale *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014).
- (2021) *Événements de contemporanéité. Et autres écrits sur l'art au XXe siècle*, a cura di A. Mengoni, X. Vert, Les Presses du réel, Dijon.
- NANCY J.-L. (2001) "la représentation interdite", in Id. (a cura di), *L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Seuil, Paris, 13-39.
- RICOEUR D. (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris.

## **"CRISI DELLA PRESENZA" E SACRO**

Felice Cimatti

*Abstract:* Philosopher and anthropologist Ernesto De Martino's notion of "crisis of presence" can be understood both as a fearsome and risky condition to be overcome as soon as possible (through the cultural device of the ritual) but, also and above all, as a condition in which human individuality vacillates; in such existential vacillation the seemingly impossible experience of the sacred opens up. Indeed, the sacred can only show itself where the self-reliance of the subject comes into crisis, and in the void that opens up something appears that goes beyond, to the point of risking overwhelming, subjectivity. This paper then discusses how the notion of "crisis of presence" can be used to develop a theory of the fundamental human experience of the sacred.

*Keywords:* Ernesto De Martino, Arthur Clarke, "presence", "crisis of presence", sacred

### **1. Il dispositivo ierogenico**

Il sacro appare (van der Leeuw 1975; Burkert 2003; Otto, 2010). In questo senso il sacro è qualcosa di 'oggettivo'. L'apparire del sacro, tuttavia, non è oggettivo nello stesso senso in cui un albero è oggettivo per un essere umano o per un cinghiale, per i quali – anche se percepito e

pensato in modi almeno in parte diversi – è qualcosa che vedono con gli occhi, qualcosa che non dipende dalla loro volontà né dalle loro aspettative. L'albero è *là fuori*, non sta nelle loro teste. Il sacro non è oggettivo nello stesso modo dell'albero. In realtà lo stesso albero, se osservato in un modo particolare, può *apparire* come sacro. Ci interessa proprio questa possibilità – il sacro è questa onnipresente possibilità di vedere nel quotidiano il mostrarsi di qualcosa che lo trascende – che trasforma un albero in un evento *in qualche modo* soprannaturale. L'esempio dell'albero mostra che l'apparire del sacro non dipende da ciò che appare (è sempre lo stesso albero ad essere visto una volta come legname da un falegname e un'altra come evento sacro da un devoto), quanto da una particolare disposizione d'animo. Anche se non si può escludere che l'esperienza del sacro non sia limitata alla specie *Homo sapiens* (Schaefer 2015; Köhl *et al.* 2016) qui ci interessa come possa succedere che un essere umano possa 'vedere' in un albero il mostrarsi del sacro (Cimatti, 2009).

Più in particolare ci interessa quello che potremmo chiamare il *dispositivo ierogenico* che può innescare in qualunque essere umano, e non solo e nemmeno principalmente nella persona religiosa, questo transito improvviso dal profano al sacro (il sacro – in quanto fenomeno umano – riguarda l'ateo, il credente e l'agnostico). Sacro da intendere, allora, come lo scarto attraverso cui nel quotidiano e nel noto traspare un aspetto affatto straordinario e inatteso. Il sacro, inteso in questo modo, non è propriamente *ciò* che appare (ad esempio l'albero, oppure il tuono che atterrisce), quanto la *lacerazione* del tessuto del quotidiano che lascia intravedere un al di là impensabile ed enigmatico. Da notare che il sacro è impensabile non perché sia difficile da capire, come se si trattasse di un problema particolarmente complesso; piuttosto il sacro coincide con la sua stessa impensabilità. Cioè il sacro non si può pensare perché non rappresenta altro che l'interruzione del pensabile. Nel sacro il pensiero si scopre intrinsecamente limitato. Nel sacro il pensiero vede la propria insuperabile limitatezza. Il sacro, quindi, non coincide con la sorpresa – che in fondo, in quanto inattesa, non fa che confermare lo sfondo indubitabile delle nostre certezze; l'apparire del sacro rende di colpo insensate (nel senso di essere del tutto al di là del sensato e del comprensibile) proprio quelle presunte certezze. Il sacro è l'urto

con l'impensabile, cioè con ciò che in nessun modo riusciamo a ricondurre all'interno delle categorie con cui abbiamo finora (ingenuamente, possiamo dire *a posteriori*) creduto di poter dare un senso al mondo.

Si può illustrare questo punto facendo ricorso alla fondamentale differenza posta da Wittgenstein nel *Tractatus* fra l'esperienza del *come* è fatto il mondo rispetto al fatto *che* il mondo è. Quest'ultima esperienza è quella che Wittgenstein definisce il 'mistico': "il mistico non è *come* il mondo è, ma *che* esso è" (Wittgenstein 2022, § 6.44). Il mondo è così e così. La scienza cerca di dare conto del perché il mondo sia proprio così e così, e non, invece, così e così. Questo particolare tipo di ricerca (quella scientifica, e razionale in genere) cerca appunto di spiegare come è fatto il mondo, e quindi anche perché è fatto nel modo in cui è fatto. Si tratta di un tipo di sguardo che vede il mondo come un problema da risolvere, come una specie di incognita, una *x* a cui assegnare un valore determinato. L'altro tipo di sguardo, quello mistico, vede il mondo non come problema da risolvere. Al contrario, prende atto con stupore e ammirazione del fatto che il mondo c'è, semplicemente. In questo senso lo sguardo mistico non osserva il mondo come fa, ad esempio, il biologo attraverso il microscopio, o il fisico che cerchi di capire come siano fatte le particelle subatomiche 'prodotte' da un acceleratore circolare. Torniamo al caso dell'albero, visto appunto non come potrebbe vederlo un botanico o un commerciante di legname, bensì visto in modo mistico. In questo caso l'albero non è più né un fenomeno biologico né una merce: in primo piano c'è solo il puro e semplice fatto che l'albero c'è, senza bisogno di spiegazioni né di azioni da parte nostra. C'è l'albero, c'è il mondo. Un'esperienza così radicale che svuota letteralmente il soggetto, che abbandona la propria separatezza dal mondo (cioè la fondamentale distinzione fra io e non-io) e rifluisce nell'albero, e attraverso l'albero direttamente nel mondo. A questo punto, prosegue Wittgenstein, facciamo la sconcertante scoperta che "l'*enigma* non esiste" (§ 6.5). Non vediamo più il mondo come un problema da spiegare, e quindi come qualcosa di separato da noi; propriamente non lo vediamo nemmeno (secondo il dualismo metafisico soggetto-oggetto), è il mondo stesso che si vede attraverso i nostri occhi, siamo tutt'uno con il mondo. Siamo diventati mondo che vede il mondo. Quello che Wittgenstein chiama il "mistico" è molto vicino a quello che qui

chiamiamo il “sacro”. Nel sacro allo stesso tempo il mondo appare semplicemente *in quanto* mondo, e il soggetto sfuma nel mondo. Nel sacro il soggetto diviene-mondo, e quindi, correlativamente, si espone all’esperienza indicibile della desoggettivazione.

Quella del sacro, allora, è l’esperienza limite – perché se la si prova si fa la paradossale esperienza dello svanire di quello stesso soggetto che è la condizione perché possa aversi esperienza in generale – di un fuori radicale rispetto allo spazio del noto e del quotidiano. Il sacro è l’impensabile irrompere del fuori. Prima di provare ad analizzare più in dettaglio il dispositivo ierogenico è però il caso di presentare un esempio letterario di questa esperienza, in cui il carattere liminale e quasi intollerabile del fuori si mostra in piena evidenza.

## 2. L’esperienza del fuori

È il rapporto della città – come luogo esemplare di uno spazio delimitato e conosciuto – con il fuori il tema del capolavoro di Arthur Clarke, lo scrittore che insieme a Stanley Kubrick ha ideato il film *2001 A Space Odyssey*. *La città e le stelle*, questo è il titolo del romanzo, è la storia di una città perfetta chiamata Diaspar, che è rimasta immutata e chiusa in sé per oltre un miliardo di anni (il noto è senza tempo, la temporalità appare proprio con il sacro). Il pianeta terra è ormai ridotto ad un deserto inabitabile, e solo Diaspar, chiusa in una bolla protettiva che la isola completamente dal resto del pianeta, è riuscita a sopravvivere:

come una gemma scintillante la città riposava nel cuore del deserto. Un tempo aveva conosciuto sviluppi e mutamenti, ma ora il Tempo le scorreva intorno senza toccarla. Il giorno e la notte s’inseguivano per la distesa del deserto, ma a Diaspar era sempre giorno, e l’oscurità non scendeva mai. Le lunghe notti d’inverno potevano spruzzare di brina il deserto, quella brina causata dal congelarsi delle ultime tracce di umidità rimaste nella sottile atmosfera della Terra ... ma la città non conosceva né il freddo né il caldo. Diaspar non aveva contatto con il mondo esterno; era un universo a sé.  
(Clarke 1975, p. 5)



In questo senso Diaspar è la città perfetta, perché è rimasta chiusa in sé fin dalla sua fondazione, da subito e per sempre del tutto completa. Puro spazio senza tempo. Chi vive a Diaspar può così condurre tutta la propria esistenza, peraltro lunga millenni, senza mai avere la necessità di avventurarsi oltre le altissime mura che la separano dal deserto. In realtà gli abitanti della città nemmeno propriamente si rendono conto di questi limiti: "ciò che si trovava oltre le mura della città non li riguardava: era qualcosa che era stato tagliato fuori dalle loro menti. Diaspar era tutto ciò che esisteva, tutto ciò di cui essi avevano bisogno, tutto ciò che essi potevano immaginare" (*ibidem*, p. 6). La città perfetta è la città che non immagina che possa esistere uno spazio diverso da sé. In questo senso la città è perfetta proprio perché si basa sulla presunzione di poter escludere la stessa possibilità di un fuori. Tuttavia, e proprio per essere la città che non ha bisogno di nulla al di fuori di sé, Diaspar allietta i suoi abitanti con quella che oggi chiameremmo la realtà virtuale, dove i suoi abitanti possono vivere straordinarie avventure immaginarie. Ma che cos'è che rende gli abitanti di Diaspar così soddisfatti di quello che trovano nella città, senza sentire mai il bisogno di uscirne? In realtà ogni cittadino di Diaspar è la 'riproduzione' di un modello ancestrale che di millennio in millennio viene di nuovo portato alla vita a partire dai "Banchi-Memoria" che governano la città: "Diaspar" – come dice Khedron, una sorta di menestrello che di tanto in tanto mette in scena delle sorprese per scacciare, almeno temporaneamente, la noia:

è una cultura cristallizzata, che non può cambiare al di fuori di limiti molto angusti. I Banchi-Memoria conservano molte cose, oltre agli schemi dei nostri corpi e delle nostre personalità. Conservano, ad esempio, l'immagine stessa della città, mantenendone rigido ogni atomo contro ogni cambiamento che il trascorrere del tempo potrebbe apportare. [...] [F]inché esisterà l'energia che alimenta i Banchi-Memoria, e finché le matrici che essi contengono riusciranno a controllare il disegno della città, la struttura fisica di Diaspar non subirà alcun mutamento. (*Ibidem*, pp. 49-50).

La città, il MODELLO della città, può esistere soltanto perché esistono i Banchi-Memoria. È la memoria che preserva la città. Ed è la

memoria che condanna la città all'immobilismo e al terrore del fuori. Il sacro, al contrario, non ha precedenti, è sempre un'intrusione, senza passato né modelli a cui riferirsi. Ma il fuori, proprio perché irriducibile alle logiche della città, è sempre sul punto di emergere dal suo stesso interno. Nel romanzo di Clarke l'inevitabilità di questo dentro-fuori prende le sembianze di Alvin, un giovane che per ragioni che sulle prime non conosciamo rappresenta, diversamente da tutti gli altri abitanti di Diaspar, un esperimento unico dal momento che non esiste, nei Banchi-Memoria, alcun modello preesistente a cui la sua esistenza possa essere ricondotta. E infatti Alvin si stanca presto della realtà virtuale, non si accontenta dell'immagine di una montagna, ne vuole vedere una che esista effettivamente: "A te non sarebbe piaciuto vedere la montagna?" dice ad un certo punto alla fidanzata Alystra; lei spalancò gli occhi, sgomenta. 'Ma questo avrebbe voluto dire ... andare *fuori*!'" (*ibidem*, p. 10). L'impensabilità del fuori, appunto. In fondo il "fuori" non vuol dire altro che ciò che è impensabile: "Alvin sapeva che era inutile proseguire nella discussione [con Alystra]. Era proprio quella la barriera che lo divideva dalla gente del suo mondo [...]. Lui provava sempre il desiderio di uscire, di raggiungere l'esterno, sia nella realtà che nel sogno. E invece per chiunque altro, a Diaspar, la semplice idea dell'esterno era un incubo, che nessuno osava affrontare" (*ibidem*).

Chi è, al di là dell'espediente narrativo, Alvin? Quello che conta di questa figura è che non proviene dall'esterno, dal deserto, ma dall'interno stesso della città, perché il fuori è già da sempre dentro la città, così come quella stessa città è mossa da una irresistibile pulsione verso ciò che è fuori di essa. Allo stesso modo il sacro non è che l'altra faccia del profano. Il dispositivo ierogenico, infatti, agisce solo sul vivente che passa tutta la sua esistenza nel campo del quotidiano e del prevedibile. Ma questo vuol dire che questo stesso spazio apparentemente solo casalingo e accogliente è, in realtà, attraversato da una irresistibile pulsione che lo spinge verso il fuori. Il sacro, allora, è allo stesso tempo la causa e l'effetto della lacerazione del tessuto del noto e del familiare. Per questa stessa ragione il fuori, propriamente, è invisibile, perché se fosse invece visibile non sarebbe nemmeno un vero fuori. Lo scopre Alvin quando cerca, nella memoria del computer centrale che controlla Diaspar e che possiede al suo interno il modello della stessa città, un'immagine di

quel fuori che lui ha visto dai bastioni della città. Qui Alvin comprende fino in fondo l’impensabilità, per la città, di un fuori-città:

quando l’immagine della grata di pietra cominciò a espandersi davanti a lui, gli parve quasi di sentire il gelido vento che soffiava incessantemente in quel condotto da quasi un miliardo di anni, e che stava soffiando anche in quel momento. Giunse [nel cammino virtuale dentro la memoria del calcolatore centrale] davanti alla grata, guardò fuori ... e non vide niente. Per un momento la sorpresa fu così grande che egli fu sul punto di dubitare dei propri ricordi: la sua visione del deserto non era stata, allora, altro che un sogno? Poi ricordò una cosa, e scoprì la verità. Il deserto non faceva parte di Diaspar, e di conseguenza nel mondo fantasma che lui stava esplorando non ne esisteva alcuna immagine. Nella realtà, al di là di quella grata avrebbe potuto esistere qualsiasi cosa; quello schermo non l’avrebbe mai rivelato.

(*Ibidem*, p. 74).

Alvin, per la comunità cittadina, è del tutto incomprensibile: “tu, Alvin”, gli dice il suo tutore Jeserac, “solo di tutta la razza umana, non hai mai vissuto prima d’ora. Per esprimere la pura verità, nel senso letterale, possiamo dire che tu sei il primo bambino che nasca sulla Terra, da almeno dieci milioni di anni” (*ibidem*, p. 21). Alvin come un bambino che non riproduce alcuno schema depositato nei Banchi-Memoria, ossia appunto come qualcosa di radicalmente nuovo. In effetti se tutti i ‘normali’ abitanti di Diaspar sono umani, e se ogni umano è la replica di un modello memorizzato, allora Alvin è inumano, dal momento che la sua nascita è il frutto di una “permutazione accidentale” (*ibidem*). In questo senso Alvin mette in questione la normale vita quotidiana di Diaspar, perché con le sue azioni, di cui lui stesso non conosce né le ragioni né le conseguenze (il sacro è sempre avventuroso), in fine costringeranno la popolazione di Diaspar ad uscire dall’isolamento millenario, verso l’aperto e il fuori. È l’esperienza terribile che accade a Jeserac, che alla fine si convince a seguire Alvin: “il sole era ormai basso sull’orizzonte, e un vento gelido spirava dal deserto. Ma Jeserac aspettò ancora, immobile, dominando i propri terrori; e infine, per la prima volta in vita sua, vide le stelle” (*ibidem*, p. 213). Jeserac vede le stelle, ossia, scopre che Diaspar, che fino a quel momento aveva pensato

coincidesse con l'intero mondo, non era che un granello di sabbia sperduto nell'infinito. Vede il mondo oltre il mondo, o, per usare la distinzione di Wittgenstein, finalmente vede che *c'è* il mondo. In effetti che interesse può ormai avere, per chi *ha visto* il mondo, chiedersi che cosa sia, cioè come funzioni, il mondo? Jeserac, grazie ad Alvin, ha scoperto che i confini di Diaspar non coincidono con i confini del mondo. Ma questo significa che Jeserac aveva sempre saputo, in fondo, che Diaspar non poteva esaurire tutto il mondo (perché, altrimenti, spingersi fino alle mura della città?). In questo senso la possibilità del sacro è contenuta in quello spazio profano che, invece, sembra esserne la sua negazione. In effetti solo un umano, a quanto ne sappiamo, può cogliere la differenza fra vedere le stelle come un qualunque altro oggetto visibile e vederle, invece, come un'apertura verso un fuori radicale.

### 3. Sul bordo

Secondo De Martino un essere umano non è semplicemente vivo, così come sono vivi il cinghiale o l'albero; per l'umano l'essere non è soltanto un dato biologico, bensì è una sorte di dovere: "la vitalità umana non è la vitalità 'cruda e verde' [...] questa è la vitalità della pianta o dell'animale, non dell'uomo. La vitalità umana è la presenza, cioè la vita che si fa presente a sé stessa e si fa centro di energia sintetica" (De Martino 2019, p. 426). Un gatto, al contrario, non ha bisogno di sforzarsi per essere un gatto; per essere un gatto è sufficiente essere un membro della specie animale *Felis silvestris catus*. Che cosa vuol dire De Martino? Un essere umano vive come qualunque altro vivente, tuttavia la comunità di cui non può non fare parte (l'uomo isolato è qualcuno che si è allontanato dalla comunità, che quindi preesiste al suo isolamento) si aspetta da quell'essere umano un certo comportamento, a cui corrispondono azioni e pensieri determinati. Ognuno è così chiamato in prima persona a prendere posizione rispetto a sé stesso. Non è sufficiente essere così come si è nati, è necessario 'decidere' di essere in un certo modo. Torniamo al processo ontogenetico del gatto. Nasce da qualche parte, impara dalla madre una serie di azioni (a cacciare, ad esempio), altri comportamenti sono invece largamente innati (come l'istinto sessuale).

Si tratta di un processo non predeterminato, ch      aperto alla variazione locale e culturale (Alger, Alger 2003), ma che tuttavia non sembra richiedere al gatto uno sforzo esplicito per diventare quel particolare gatto che poi diventer  . Al contrario agli esseri umani si chiede esplicitamente di assumere su di s   la responsabilit   di diventare un determinato essere umano. L’essere semplicemente biologico del gatto diventa il dover essere dell’umano: “presenza, esserci nel mondo, esserci nella storia sono espressioni equivalenti per designare la vitalit   umana in atto di distinguersi dal vitale biologico e di aprirsi alla distinzione delle distinte potenze operative creatrici di cultura e di storia: l’utile, la vita morale, l’arte, il logos” (De Martino 2019, p. 429).

In questo senso la “presenza” dell’umano a s   stesso non    un puro dato biologico, e quindi acquisito una volta per tutte, bens   una caratteristica che cos   come si acquisisce allo stesso modo si pu   perdere, o, meglio ancora,    sempre sul punto di essere persa. Il caso pi   terribile di perdita della presenza    quello descritto da Primo Levi nei *Sommersi e nei salvati* quando descrive l’inumana condizione del cosiddetto “musulmano”: “era comune a tutti i Lager il termine *Muselmann*, ‘musulmano’, attribuito al prigioniero irreversibilmente esausto, estenuato, prossimo alla morte” (Levi 1991, p. 73). Questa    la figura spaventosa di chi ha perso quasi del tutto la propria “presenza”: “il musulmano    un essere indefinito, nel quale non soltanto l’umanit   e la non-umanit  , ma anche la vita vegetativa e quella di relazione, la fisiologia e l’etica, la medicina e la politica, la vita e la morte transitano le une nelle altre senza soluzione di continuit  ” (Agamben 1998, p. 43).

Poich   la “presenza” non    una condizione naturale,    appunto una caratteristica che si pu   perdere. Qualsiasi membro della specie *Homo sapiens*, si trova sempre in una situazione in cui pu   perdere la propria umanit  . Pertanto, l’umanit   oscilla tra queste due situazioni: quella della “presenza” e quella della “perdita della presenza”. Ci   che pi   interessava a De Martino era il modo in cui un mondo culturale permette di recuperare la “presenza” dopo una grande crisi, come ad esempio la fine del mondo contadino di fronte alla moderna societ   industriale urbana:

[II] vissuto di fine del mondo diventa pi   pertinente e pi   profondo quando assume come punto di partenza la presenza come

trascendimento della situazione nel valore, trascendimento che è minacciato dal non-trascendimento, e quindi dal rischio di non-esserci-nel-mondo. Il “mondo” nasce e si mantiene nell’impegno del trascendere, nella presenza che “oltrepassa” la situazione, e che sta tutta in questo oltrepassare così come la mondanità sta tutta nel vario risultato che procede da questo movimento. Il crollo della presenza, il ricadere dell’energia del trascendere, il venir meno dell’oltrepassare come compito, è quindi il crollare del mondo: il mondo si avvia verso il finire perché si avvia verso il finire della presenza chiamata a iniziarlo e a mantenerlo sempre di nuovo: il firmamento crolla perché Atlante più non lo regge.

(De Martino 2019, p. 225)

La “presenza” è inseparabile dal “rischio di non esserci-nel-mondo”, cioè l’onnipresente possibilità della “fine del mondo”. Propriamente “presenza” non significa altro che il movimento opposto e contrario rispetto a quello della “perdita della presenza” (cioè “fine del mondo”), e viceversa; queste due condizioni sono le due spinte di una stessa condizione, quella dell’umano che *deve* essere umano. La “fine del mondo”, in particolare, rappresenta una continua tentazione verso cui tende la “presenza”, perché la “presenza” è faticosa da mantenere e sopportare. Perché la “presenza” è un dovere e mai un dato né un’acquisizione definitiva.

L’oscillazione fra queste due posizioni è regolata da quello che De Martino chiama il “valore” ossia dell’insieme delle forme culturali – inteso come “trascendimento” della semplice situazione naturale, del semplice vivere. “Presenza” significa cogliere il mondo come un tutto dotato di senso sentendosi partecipi di un progetto collettivo e transindividuale. Quindi significa innanzitutto “essere con gli altri”, sentirsi parte di un tutto che è molto più ampio della propria ristretta individualità. Queste due situazioni sono sempre in tensione; la “presenza” non è mai acquisita per sempre, perché il mondo “culturale” sopravvive solo finché chi lo abita lo sente vitale. Ogni “mondo culturale” è sempre sul punto di crollare, proprio perché è culturale. L’esperienza della “fine del mondo” subentra quando un certo mondo culturale finisce. Tuttavia, non bisogna pensare che la “fine del mondo” sia una condizione eccezionale: di fatto, ci si trova sempre in una situazione del genere quando si deve decidere tra diverse alternative. Un “mondo” significa

un sistema di scelte comodo, disponibile e alla mano; quando si presenta una situazione imprevista, in quel momento un “mondo” sta per finire. L’esperienza della “fine del mondo” è tale quando non si può fare affidamento su modelli di comportamento preesistenti. Un mondo è finito quando i comportamenti tradizionali non hanno più alcun valore culturale. Diventano inutili. È la situazione di Jeserac quando, nonostante la sua paura (o forse proprio grazie alla sua spinta), ‘decide’ di lasciarsi vedere dal deserto al di là delle mura di Diaspar. Quando decide di lasciarsi prendere dal fuori.

#### **4. Presenza e decisione**

Ma che succede, propriamente, nel momento in cui Jeserac rinuncia al mondo confortevole della città, ossia rinuncia al sistema di credenze che lo aveva sostenuto – e che sostanzialmente gli aveva impedito di dover pensare al deserto fuori delle mura – fino ad allora? O, per essere più precisi, rinuncia a rinunciare ad avventurarsi nel fuori? Nella finzione narrativa è Alvin che rompe la bolla protettiva che separava Diaspar dal resto del mondo. Si tratta ora di capire in che consista quello che potremmo chiamare il momento-Alvin, ossia il momento in cui il tessuto che tiene insieme un mondo determinato si lacera, e attraverso la lacerazione si intravede un altro mondo: “la presenza è decisione, trascendimento della situazione secondo valori intersoggettivi: è quindi del tutto comprensibile che il rischio di perdere la presenza si manifesta, in uno dei suoi episodi limiti, come ambivalenza, urto irrisolvibile tra sì e no, che dilaga in tutta la vita psichica, e investe l’intero fronte dei possibili trascendimenti” (*ibidem*, p. 239). Che cosa rende una qualunque situazione un “situazione limite”? Se torniamo al caso dell’albero discusso più sopra, è evidente che qualunque situazione può diventare una “situazione limite”; allo stesso tempo, una situazione che sembrerebbe assolutamente al limite, ad esempio un terremoto, non per questo non può essere percepita anche come un ‘semplice’ pericolo concreto da affrontare in modo razionale. Non è la situazione che è al “limite”, bensì l’atteggiamento verso di essa che la rende in qualche modo speciale e liminare.

In questo senso il “fuori” non è fuori in un senso spaziale (come il deserto per Diaspar). La possibilità del “fuori” è inseparabile dallo spazio a cui sembra contrapporsi, quello del “dentro” (il deserto è da sempre stato nell’inconscio di Diaspar). Alvin è un cittadino di Diaspar. Il fuori è dentro, così come il dentro tende sempre verso il fuori. In realtà l’occasione del fuori si mostra, come scrive espressamente De Martino, ogni volta che ci troviamo di fronte all’“urto irrisolvente tra sì e no”. Siamo nel cuore di quello che abbiamo chiamato dispositivo ierogenico. Il sacro ha a che fare con la decisione. Ma che cosa, propriamente, decide la decisione? Torniamo al caso del gatto. Vede un topo, e si avventa contro di lui. Il gatto ha deciso di aggredire il topo. È vero, nessuno lo ha spinto all’inseguimento del topo. Tuttavia, la presenza del topo, nell’ambiente naturale del gatto, non è oggetto di decisione: nel mondo del gatto ci sono i topi, e qualche volta il gatto prova a prenderne uno, qualche altra volta invece no. In questo caso la decisione si è, intransitivamente, decisa da sola. La decisione di Jeserac è di un altro tipo. Nel suo caso non si tratta di mettere in atto una decisione che, in realtà, ha già ‘preso’ per lui la storia evolutiva del gatto; appartenere alla specie animale *Felis silvestris catus* comporta infatti che prima o poi ci saranno dei topi da cacciare. La scelta del gatto è locale, ‘caccio questo topo’ oppure ‘non caccio questo topo’. La scelta a cui è chiamato Jeserac, invece, è di tutt’altro tipo, è una scelta globale nel senso che mette in questione tutto il suo mondo, perché ogni scelta umana è senza precedenti. La scelta del gatto rimane all’interno del suo mondo – che per il gatto rimane l’unico esistente (i gatti non sono mai usciti da Diaspar) – mentre quella di Jeserac lo pone nella sgradevolissima condizione di scoprire che quello che considerava il mondo era soltanto il ‘suo’ mondo. Una scelta che lo proietta improvvisamente fuori del mondo. Questo succede perché diversamente da quello che il topo rappresenta per il gatto – che in qualche modo è già ‘previsto’ dalla storia naturale dei gatti – le scelte di Jeserac non rientrano nel suo ambiente naturale (si potrebbe anche dire che l’ambiente naturale dell’animale umano è quello della scelta, e quindi della mancanza di risposte innate). Jeserac, cioè, non ha una risposta già disponibile per ‘rispondere’ alla sfida del fuori. In effetti Jeserac non deve immediatamente agire, come fa il gatto con il topo (caccia o non caccia), ma deve decidere per



il sì o per il no. Il gatto decide, infatti non è obbligato a saltare addosso al topo; tuttavia, la sua decisione non richiede che prenda coscienza del fatto che sta decidendo: si avventa sul topo, oppure no. Jeserac, invece, prima di avventurarsi verso la grata in pietra che si affaccia sul deserto, deve rispondere alla domanda 'vado o no a vedere quello che c'è in fondo alla galleria?'. Una domanda che richiede una risposta esplicita, 'sì' o 'no'. Il punto è che fra la grata e la decisione si interpone il diaframma della domanda che richiede una risposta. Quel diaframma interrompe il flusso continuo percettivo-operativo che, nel caso del felino, porta naturalmente il gatto a cacciare il topo oppure no. Jeserac, di fronte alla grata, si arresta, e in quella sosta si accorge di esistere in quanto agente di una scelta possibile. Una sosta che non consiste in altro che nella domanda, 'ci vado o no?', una semplice domanda, tuttavia, che rende la sua posizione radicalmente diversa da quella del gatto. Esitando di fronte all'azione Jeserac istituisce sé stesso come qualcuno che può scegliere, cioè istituisce sé stesso come un soggetto capace di decidere. Esitando Jeserac scopre la propria stessa "presenza". Ma nello stesso tempo in cui si rende conto di esserci, si accorge anche, ovviamente, che potrebbe non esserci, dal momento che non c'è niente che garantisca la sua stessa "presenza". Una scoperta che il gatto non farà mai, dal momento che non deve esitare di fronte alle sfide del mondo, salto sul topo oppure no, non ci sono dubbi radicali da risolvere. Ecco, quindi, che la "presenza" diventa immediatamente e inestricabilmente anche "crisi della presenza", l'esserci inaugura la consapevolezza della possibilità di non esserci.

## **5. La tentazione del sacro**

Il sacro è lo spazio invivibile (ché l'umano vorrebbe sempre vivere come un gatto, senza mai porsi il problema del fuori) e impensabile (ché sacro vuol dire non avere alcun mezzo per rappresentarsi questo stesso fuori) che è sempre sul punto di aprirsi. Il sacro, allora, è strettamente legato alla "crisi della presenza", perché solo quando la soggettività vacilla può aprirsi all'esperienza del fuori. In questo senso la "crisi della presenza" non è soltanto una condizione da superare quanto prima riportando la

“presenza” all’interno dello spazio della storia e della cultura (dentro le mura di Diaspar). Solo quando la coscienza esita sul bordo della propria stessa perdita il sacro può apparire. Ma allora la “crisi della presenza” può diventare anche un (peraltro) inabitabile luogo in cui sostare, non solo uno da abbandonare il più rapidamente possibile. In effetti quella della perdita della presenza è sì un “rischio”; tuttavia, è anche “sempre presente come tentazione” (*ibidem*, p. 129). In effetti gli abitanti di Diaspar hanno sempre saputo che un tempo gli esseri umani viaggiavano nello spazio interstellare; tuttavia, non credevano davvero a queste storie, preferivano pensare che fossero miti e leggende che non avevano alcun rapporto con la realtà. In effetti la “presenza”, come abbiamo visto, è una conseguenza del dover affrontare situazioni che richiedono un preventivo ‘sì’ o ‘no’, ossia una scelta esplicita. In questo senso se per un verso “l’uomo è *distacco* dalla immediatezza del vivere” (*ibidem*, p. 189) – perché per poter scegliere occorre tirarsi via dal mondo, e valutarlo dall’esterno (il contrario di quello che fa il gatto, che è sempre in presa diretta sul mondo) – per un altro l’umano è sempre preda della “tentazione” di dismettere questo stesso distacco per potersi abbandonare alla “immediatezza del vivere”.

La “connessione [...] fra la crisi e la sfera del sacro” (*ibidem*, p. 115) consiste nel fatto che la possibilità del sacro richiede una precedente (in realtà contemporanea) crisi della presenza: non c’è sacro senza crisi della presenza. Tuttavia, non ogni crisi dischiude al sacro, sia perché una crisi radicale – con la scomparsa definitiva della presenza – impedisce di fare esperienza di alcunché (senza presenza non c’è nemmeno esperienza), sia perché il modo tradizionale per superare quella stessa crisi è attraverso un’operazione rituale (la forma borghese di questo rito oggi giorno è rappresentato dalla psicoterapia), che serve appunto a ricostituire la consistenza della presenza all’interno di un mondo culturale; in questo modo la crisi è superata. Ma ogni crisi superata in fondo è un’occasione perduta. Perché il sacro possa apparire occorre invece sostare nella crisi della presenza. In effetti solo una “presenza”, per quanto appunto indebolita e insicura di sé, può fare esperienza della crisi; allo stesso tempo la crisi è per definizione uno stato transitorio, indeciso, aperto a diverse possibilità. Nel sacro questa indeterminatezza rimane aperta, senza bisogno di essere chiusa. Ancora una volta ci può aiutare a capire questa

situazione il caso di Jeserac. Quello che vede, quando guarda attraverso la grata in pietra all'estremo bordo della città, non è tanto il deserto, quanto appunto le stelle. Vede, cioè, l'apertura indeterminata del fuori. Di fronte a quella visione la presenza vacilla, tuttavia Jeserac né torna indietro, verso la confortevole sicurezza cittadina, né però prova a oltrepassare il confine della città, perché in questo caso sarebbe soltanto morto nel deserto. Jeserac non vuole, cioè, superare la "crisi della presenza", vuole piuttosto provare a sopportare quella crisi perché si rende conto che attraverso quella sorta di prova potrà finalmente uscire dalla chiusura della città, ossia uscire dalla condizione di chi è sempre costretto a scegliere fra un 'sì' e un 'no'. Del tutto diversa la situazione descritta nel celebre caso del contadino calabrese di Marcellinara, che non sopporta invece di uscire dallo spazio protetto del suo *habitat* 'naturale':

Ricordo un tramonto, percorrendo in auto qualche solitaria strada calabrese. Non eravamo sicuri della giustezza del nostro itinerario, e fu per noi di sollievo imbatterci in un vecchio pastore. Fermammo l'auto e gli chiedemmo le notizie che desideravamo, ma le sue indicazioni erano così confuse che lo pregammo di salire in auto e di accompagnarci sino al bivio giusto, a pochi chilometri di distanza: lo avremmo compensato per il disturbo. Accolse con qualche diffidenza la nostra preghiera, come temesse un'insidia oscura, una trama ordita ai suoi danni: forse lontani ricordi di episodi di brigantaggio dovevano affacciarsi nella sua immaginazione. Lungo il breve percorso la sua diffidenza aumentò, e si andò tramutando in vera e propria angoscia, perché ora, dal finestrino cui sempre guardava, aveva perduto la vista familiare del campanile di Marcellinara, punto di riferimento del suo minuscolo spazio esistenziale. Per quel campanile scomparso, il povero vecchio si sentiva completamente spaesato: e a tal punto si andò agitando mostrando i segni della disperazione e del terrore, che decidemmo di riportarlo indietro, al punto dove ci eravamo incontrati. Sulla via del ritorno stava con la testa sempre fuori del finestrino, spiando ansiosamente l'orizzonte per vedervi riapparire il domestico campanile: finché quando finalmente lo rivede, il suo volto si distese, il suo vecchio cuore si andò pacificando, come per la riconquista di una patria perduta. Giunti al punto dell'incontro, ci fece fretta di aprirgli lo sportello, e si precipitò fuori dell'auto prima che fosse completamente ferma, selvaggiamente scomparendo in una macchia, senza rispondere ai nostri saluti, quasi fuggisse da un

incubo intollerabile, da una sinistra avventura che aveva minacciato di strapparli dal suo *Lebensraum*, dalla sua unica *Umwelt* possibile, precipitandolo nel caos. Anche gli astronauti, da quel che se ne dice, possono patire di angoscia quando viaggiano nel silenzio e nella solitudine degli spazi cosmici, lontanissimi da quel “campanile di Marcellinara” che è il pianeta terra: e parlano e parlano senza interruzione con i terrieri non soltanto per informarli del loro viaggio, ma anche per aiutarli a non perdere “la loro terra”. Ciò significa che la presenza entra in rischio quando tocca i confini della sua patria esistenziale, quando non vede più “il campanile di Marcellinara”, quando perde l’orizzonte culturalizzato oltre il quale non può andare e dentro il quale consuma i suoi “oltre” operativi: quando cioè si affaccia sul nulla.

(*Ibidem*, p. 364)

Anche se possiamo supporre che il contadino di Marcellinara fosse un devoto cattolico, questo non toglie che il suo rifiuto di avventurarsi verso il fuori porta a pensare che non avesse propriamente rapporto con il sacro inteso come abbiamo provato a descriverlo in queste pagine. L’occasione del sacro (il suo momento-Alvin) si presenta quando il campanile scompare alla vista. Una visione del genere è però intollerabile, e così, diversamente da Jeserac, il contadino di De Martino si arresta immediatamente e vuole subito tornare indietro. Questo caso mostra ancora una volta come l’occasione per la comparsa del sacro non sia un evento eccezionale. Il sacro appare tutte le volte che ci rendiamo conto della nostra posizione di soggetti che devono decidere di decidere (il soggetto non è nient’altro che la decisione di decidere). Cioè tutte le volte che la “presenza” pone a tema non una certa azione, quanto sé stessa in quanto presenza che è chiamata a decidere e volere. Se la volontà, come scrive Agamben, “agisce come un dispositivo il cui scopo è [...] rendere padroneggiabile [...] ciò che l’uomo può fare” (Agamben 2017, p. 74), allora il sacro rappresenta la condizione di chi non ha più bisogno di decidere e di volere. Nel sacro si annulla la distinzione fra “presenza” e “crisi della presenza”, e così il mondo (le stelle del romanzo di Clarke) possono finalmente tornare a brillare nel cielo. Là fuori, il sacro ci attende.

Nel mondo occidentale la cosiddetta profondità viene posta nella interiorità dell’uomo, come luogo di purezza o luogo dell’inconscio

freudiano. Questa in fondo rimane la versione umanistica del problema. Ma perché la profondità dovrebbe essere nell'uomo, nel suo pensiero o nei suoi segreti privati? Si può anche pensare che l'io non sia una cosa che ci portiamo dentro, ma quello che gli altri vogliono che siamo. E si può pensare che l'inconscio non stia di casa nella nostra interiorità, bensì sia tutto quello che c'è fuori di noi, nella vita quotidiana, come infinita serie di eventi singolari che ci avvolgono. [...] Mentre l'esteriorità pura e semplice continua ad essere svalutata come banalità, secondo il criterio umanistico. Allora continuano a riproporsi tutte le difese tradizionali contro il mondo esterno, attraverso le forme del disincanto, critico, intellettualistico, o soltanto cinico.  
(Celati 2022, p. 296)

## Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN G. (1998) *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.
- (2017) *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ALGER A., ALGER S. (2003) *Cat Culture: The Social World of a Cat Shelter*, Temple University Press, Philadelphia.
- BURKERT W. (2003) *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa* [1996], Adelphi, Milano.
- CELATI G. (2022) *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Quodlibet, Macerata.
- CIMATTI F. (2009) *Il possibile e il reale. Il sacro dopo la morte di Dio*, Codice, Torino.
- CLARKE A. (1975) *La città e le stelle* [1956], a cura di U. Malaguti, Libra editrice, Bologna.
- DE MARTINO E. (2019) *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino.
- KÜHL H., KALAN A., ARANDJELOVIC M. *et al.* (2016), *Chimpanzee Accumulative Stone Throwing*, "Sci. Rep." 6, 22219, <https://doi.org/10.1038/srep22219>
- VAN DER LEEUW G. (1975) *Fenomenologia della religione* [1956], Boringhieri, Torino.
- LEVI P. (1991) *I sommersi e i salvati* [1986], Einaudi, Torino.

- OTTO R. (2010) *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Morcelliana, Brescia.
- Schaefer D. (2015) *Religious Affects. Animality, Evolution, and Power*, Duke University, Durham.
- WITTGENSTEIN L. (2022) *Tractatus logico-philosophicus* [1921], a cura di P. Frasca e L. Perissinotto, Feltrinelli, Milano.

## AGLI ESTREMI DELLA LINGUA DELLA POESIA<sup>(1)</sup>

Marcello Frixione

*Abstract:* I discuss some senses according to which the poetic use of language can be pushed to extremes. I start from two assumptions:

- There is no qualitative difference between poetic language and ordinary language; the language of poetry derives from a (particularly intensive) use of mechanisms and practices already at work in ordinary language;
- There is not a single linguistic trait that characterizes the poetic use of language; rather, the language of poetry is characterized by a family, or cluster, of linguistic mechanisms.

Each of these traits can be exasperated, generating different forms of ‘extreme’ usage. Two mechanisms that characterize the poetic use of language, and which seem to me to be particularly central and interesting, are:

- The citational character of poetic language: in a certain sense, a poem is always (also) a quoted text, whereby the reader’s attention is directed towards aspects that are normally ‘transparent’ (phonetic form, graphic form);
- The intensive use of pragmatic mechanisms analogous to Grice’s particularised conversational implicatures: the interlocutor/reader’s

---

(1) Ringrazio Sandro Ricaldone ed Enrico Terrone per aver contribuito alla stesura di questo lavoro con discussioni e utili suggerimenti.

expectations (which are summarized in Gricean communication maxims) are deliberately violated for communicative purposes. Both these mechanisms can be taken to extremes (as has in fact happened in various practices of avant-garde and modernist experimentation).

*Keywords:* Philosophy of poetry, Pragmatics, Conversational implicatures, Modernist and avant-garde poetry, Poetry and visual arts

## 1. Introduzione

In questo intervento tratterò dell'uso poetico del linguaggio, e del senso in cui esso può essere spinto agli estremi. Mi muoverò nel contesto della filosofia analitica della letteratura<sup>(2)</sup>, e prenderò le mosse da due assunti.

Il primo assunto è che non esiste una differenza qualitativa tra linguaggio poetico e linguaggio ordinario; nel linguaggio della poesia si assiste a un uso particolarmente intensivo di meccanismi e di pratiche già all'opera nel linguaggio ordinario.

Il secondo assunto è che non c'è un unico aspetto che caratterizza l'uso poetico della lingua; tale uso è caratterizzato piuttosto da una famiglia, o un grappolo di tratti, di meccanismi linguistici – nel senso in cui il termine *grappolo* (*cluster*) è adoperato ad esempio da Gaut (2000) o da Dutton (2006)<sup>(3)</sup>. Ciascuno di questi tratti può essere esasperato, generando forme diverse di usi “estremi”.

Prenderò in considerazione due di questi meccanismi che, pur non essendo esaustivi, mi paiono particolarmente centrali e interessanti:

1. il carattere citazionale del linguaggio poetico: è come se il testo poetico fosse sempre (anche) un testo messo tra virgolette, per cui l'attenzione del lettore è indirizzata verso aspetti della lingua che normalmente sono “trasparenti” (forma fonetica, forma grafica).

---

(2) Si veda ad esempio Barbero (2013); su filosofia analitica e poesia si veda in particolare Gibson (2015).

(3) Personalmente, sono scettico circa la possibilità di fornire una definizione di poesia nei termini di un insieme di condizioni necessarie e sufficienti, come ad esempio aspirano a fare Prinz e Mandelbaum (2015) e Ribeiro (2007); in ogni caso quanto detto in questo capitolo è ampiamente indipendente rispetto a tale possibilità.



2. l'impiego intensivo di tratti pragmatici analoghi a implicature nel senso di Grice (1975). Ci interessano qui, in particolare, le implicature conversazionali particolarizzate, che vengono generate attraverso una violazione deliberata a scopo comunicativo delle aspettative dell'interlocutore/lettore quali sono individuate dalle massime della comunicazione.

Ripeto: non intendo sostenere che questi siano gli unici due tratti che caratterizzano il linguaggio della poesia. Tuttavia, essi mi paiono particolarmente significativi. Ed entrambi possono essere spinti all'estremo, come di fatto è accaduto nel contesto delle avanguardie e delle sperimentazioni moderniste. Nel prossimo paragrafo mi concentrerò sul carattere citazionale del linguaggio poetico; in quello successivo sull'impiego di meccanismi pragmatici analoghi a implicature.

## **2. Poesia e citazione**

La distinzione tra uso e menzione è fondamentale in filosofia del linguaggio. In un enunciato come:

Mary è sorella di Marco

la parola "Mary" viene usata per parlare di Mary, mentre nell'enunciato:

"Mary" ha due sillabe

oppure in:

"Mary" è il soggetto di "Mary è sorella di Marco"

la parola "Mary" viene *menzionata*, ossia viene utilizzata per riferirsi alla parola stessa (tant'è vero che, nella lingua scritta, proprio per segnalare questo fatto, essa viene scritta tra virgolette). È importante notare che il linguaggio consente di menzionare, oltre alla parola stessa, anche la sua forma, grafica o fonetica. Ad esempio, in:

“Mary” è scritto in Courier

e

“MARY” è scritto in caratteri maiuscoli

viene menzionata la forma grafica, mentre in:

“Mary” fa rima con “desideri”

viene menzionata la forma fonetica.

Gli aspetti relativi alla forma, grafica o fonetica, in un testo ordinario sono per lo più trasparenti, nel senso che si assume implicitamente che essi non attraggano l’attenzione del lettore. Diverso è il caso dei testi poetici, nei quali accade molto spesso che l’attenzione del lettore sia indirizzata *anche* verso la forma, fonetica o grafica, del testo. Per quanto riguarda gli aspetti fonetici, si pensi a fenomeni come la rima, il ritmo, le assonanze. Per quanto riguarda gli aspetti grafici si considerino invece gli a capo, l’uso degli spazi bianchi e, in generale, la distribuzione tipografica del testo<sup>(4)</sup>. Dunque, è come se, in un certo senso, il testo poetico fosse sempre *anche menzionato*, ossia messo tra virgolette: l’attenzione del lettore viene indirizzata, oltre che verso il contenuto, anche verso aspetti del linguaggio (in particolare, della forma, grafica o fonetica) che normalmente non sono rilevanti. Per una posizione di questo tipo si veda ad esempio Ernest Lepore (2009), che rende conto in questi termini della non traducibilità e la non parafrasabilità del linguaggio poetico. Questi aspetti si sovrappongono con buona approssimazione a quella che Roman Jakobson (1960) definisce la *funzione poetica* del linguaggio. Tale funzione mette l’enfasi sulla forma del messaggio linguistico in quanto tale; ad essa si possono ricondurre fenomeni come l’assonanza o l’allitterazione. Jakobson sottolinea correttamente come tale funzione poetica non esaurisca l’uso del linguaggio che si fa in poesia; essa inoltre è all’opera anche in testi non strettamente poetici, quali gli

---

(4) Che in un testo ordinario gli aspetti relativi alla forma non attraggano l’attenzione del lettore non è del tutto vero, ovviamente. Anche in testi ordinari di genere tipografico, ad esempio, caratteristiche come l’uso del font, del corpo o dell’interlinea hanno un valore comunicativo, seppur secondario. Si pensi agli articoli dei quotidiani. Ciò è più marcato in quelle situazioni che, in un certo senso, si collocano a metà strada tra uso ordinario e uso poetico, come ad esempio nella pubblicità. Tutto questo, tuttavia, è in pieno accordo con la tesi secondo cui non esiste una differenza qualitativa tra l’uso ordinario e l’uso poetico della lingua.

slogan politici, la pubblicità, le filastrocche o i proverbi (celebre è il suo esempio dello slogan *I like Ike*).

In poesia, la rilevanza di tali caratteristiche può essere maggiore o minore a seconda del tipo di testo. Esistono forme poetiche (come alcuni tipi di poesia in prosa) in cui sia gli aspetti fonetici (rima, ritmo, metrica), sia quelli grafico-tipografici sono poco importanti. Viceversa, ci sono forme di poesia in cui i tratti grafici e fonetici sono centrali. Ad esempio, per quanto riguarda la dimensione calligrafica o tipografica, si pensi ai calligrammi, ai carmina figurata, al ruolo della calligrafia nella poesia dell'estremo oriente, alle tavole parolibere dei futuristi, oppure a molte delle poesie di E.E. Cummings.

Considerazioni analoghe a quelle relative ai testi linguistici possono essere estese alle immagini. Possiamo distinguere tra un uso "ordinario" e un uso "estetico" delle immagini. Nel caso dell'uso ordinario l'interesse per un'immagine (come la fotografia di un volto su un documento di identità, le immagini di un organismo in un testo di zoologia, i disegni al tratto di un dispositivo in un manuale di meccanica) dipende unicamente da ciò che è rappresentato. L'immagine ha come unica funzione quella di rappresentare un determinato oggetto o uno stato di cose, e la forma viene tenuta in considerazione solo nella misura in cui è efficace a tale scopo: gli unici casi in cui l'attenzione è rivolta anche alle caratteristiche formali dell'immagine stessa è quando qualcosa non funziona, quando tali caratteristiche costituiscono un ostacolo alla decifrazione di ciò che è raffigurato (come nel caso di foto sfocate, mosse o sovraesposte).

Invece, nel caso dell'uso estetico di un'immagine (un'incisione, un dipinto, una fotografia) l'interesse dell'osservatore è rivolto sia a ciò che è rappresentato, sia a proprietà formali come il tratteggio, il chiaroscuro, il colore, la grana della pennellata (nel caso di un dipinto)<sup>(5)</sup>. Anche qui, a seconda dei casi, la rilevanza degli aspetti inerenti alla forma può essere maggiore o minore. Come caso estremo, la centralità degli aspetti formali può prendere il sopravvento a scapito totale della rilevanza

(5) Naturalmente, come nel caso dei testi linguistici, non si tratta di una distinzione netta. Esistono molte immagini che si collocano in qualche senso a metà strada tra uso ordinario e uso estetico, come foto ricordo, reportage fotografici, immagini pubblicitarie. Senza contare che le immagini di alcuni manuali, soprattutto nel passato, sono state concepite *anche* come oggetti d'arte; basti ricordare le incisioni di Jan van Calcar per il *De humani corporis fabrica* del Vesalio.

di ciò che è rappresentato. È quanto accade nell'arte astratta. Si pensi ai dipinti di un espressionista astratto come Jackson Pollock, oppure alle opere di Giuseppe Capogrossi, Emilio Vedova, Alberto Burri o Lucio Fontana.

Sviluppi analoghi, in cui l'interesse per la forma grafica o fonetica giunge fino all'estremo della totale irrilevanza del significato, si possono constatare anche nell'ambito dell'operare poetico. Nel contesto della calligrafia, già nell'antica poesia cinese si incontrano autori in cui il segno grafico assume un ruolo centrale, spingendosi ai limiti dell'illeggibilità. Sperimentazioni calligrafiche che giungono a cancellare totalmente i significati sono state sviluppate da autori come Roland Barthes (con le sue *contre-écritures*) e Henry Michaux – si veda ad esempio la sezione *Mouvements*, in Michaux (1954). Sulla traccia di queste operazioni si è sviluppata la pratica della cosiddetta scrittura asemica (Schwenger 2019). Sul versante tipografico, esiti analoghi si hanno in alcune sperimentazioni di poesia concreta e di poesia visiva (come, ad esempio, in alcuni lavori di Adriano Spatola). Anche il movimento lettrista esplora percorsi simili, si veda ad esempio l'antologia curata da Jean-Paul Curtay (1974). I lettristi operano inoltre anche sul versante fonetico, lungo traiettorie convergenti con quelle sperimentate dalla poesia sonora. E anche in questo caso, l'interesse per la forma fonetica può giungere a obliterare completamente l'aspetto semantico<sup>(6)</sup>.

### 3. Poesia e “implicature”

Sin qui per quanto riguarda il carattere citazionale del linguaggio poetico. In questo paragrafo mi concentrerò invece su un tipo di aspetti pragmatici che caratterizzano l'uso della lingua nella poesia: argomenterò che la poesia si avvale di meccanismi in parte analoghi alle implicature conversazionali, e che anche questi meccanismi possono essere spinti sino ad esiti estremi. Inizierò con il richiamare brevemente la nozione di implicatura, e quella, ad essa collegata, di *massima conversazionale* (Grice 1975). Per forza di cose, l'esposizione non potrà che

(6) Si veda ad esempio l'intervista di Orson Wells ai poeti lettristi che si può trovare all'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uZayMaC4RL0>.

essere estremamente sintetica; per approfondimenti rimando ad esempio a Bianchi (2003) e a Domaneschi (2014), e alle relative bibliografie.

In generale, si indica con *implicatura* tutto ciò che nella comunicazione viene lasciato intendere senza essere detto esplicitamente. Grice distingue tra *implicature convenzionali*, che dipendono dalle convenzioni di una lingua, e *implicature conversazionali*, le quali non sono regolate da convenzioni specifiche, ma dipendono appunto dal contesto in cui compaiono. Tra le implicature conversazionali, a noi interessano principalmente le *implicature particolarizzate*, le quali vengono generate attraverso la violazione deliberata di qualcuna tra le massime della conversazione (oltre alle implicature particolarizzate vi sono implicature conversazionali *generalizzate*, in qualche modo intermedie tra le implicature convenzionali e quelle particolarizzate, che qui tralascio perché meno rilevanti ai nostri fini). Secondo Grice, infatti, la partecipazione ad una conversazione (vale a dire, a qualunque scambio di tipo linguistico, o, più in generale, comunicativo) richiede cooperazione da parte dei parlanti. Grice riconduce tale cooperazione al rispetto di quattro *massime conversazionali* che, kantianamente, denomina massime della *qualità*, della *quantità*, della *relazione* e del *modo*.

In base alla *massima della qualità*, chi è coinvolto in una conversazione non deve dire ciò che ritiene falso, o per cui comunque non dispone di una evidenza sufficiente.

La *massima della quantità* impone di fornire una quantità di informazione che sia adeguata agli scopi correnti della comunicazione; non si deve essere reticenti (in tal caso si violerebbe la massima della quantità per difetto), né si deve dare più informazione di quanto è richiesto dal contesto (violando così la massima della quantità per eccesso).

La *massima della relazione* richiede che l'informazione che viene comunicata sia pertinente rispetto agli scopi della conversazione. Durante uno scambio linguistico non si deve cambiare argomento in maniera immotivata, e non si devono mettere in gioco temi o concetti che siano estranei rispetto al contesto.

Infine, la *massima del modo* impone di essere perspicui. Nello specifico, essa si può articolare in varie sotto-massime: si devono evitare oscurità di espressione; non si deve essere ambigui; bisogna essere sintetici, evitando dunque prolissità e ripetizioni; si deve essere ordinati nell'esposizione.

Non sempre i partecipanti a un'interazione linguistica rispettano le massime. Ma non è detto che un comportamento in contrasto con esse comprometta necessariamente la comunicazione o testimoni un atteggiamento non collaborativo da parte dei parlanti. Quando un comportamento linguistico non sembra coerente con le massime, ma, al contempo, l'ascoltatore ha ragione di credere che il parlante intenda comunque collaborare a che la conversazione vada a buon fine, allora l'ascoltatore cerca di attribuire un senso a ciò che è stato detto, tende cioè ad interpretarlo come se le massime fossero state rispettate. In altri termini, le massime possono essere intese come assunzioni che, in condizioni normali, l'ascoltatore applica a ciò che viene comunicato.

Quando il parlante, pur intendendo collaborare al buon esito della conversazione, trasgredisce deliberatamente una massima, il mancato rispetto della massima può avere un fine comunicativo. Ossia, la massima può essere violata di proposito per lasciare intendere qualcosa che non viene detto esplicitamente. In ciò consiste appunto un'*implicatura conversazionale particolarizzata*. Ad esempio, si consideri il dialogo seguente:

- Andiamo al cinema questa sera?
- Domattina devo alzarmi molto presto.

Presa alla lettera, la risposta costituisce una violazione della massima della relazione: la domanda riguarda i progetti per la serata, e non gli impegni per la mattina seguente. Tuttavia, nessuno ha difficoltà ad interpretare questa risposta come un rifiuto. Infatti, chi risponde assume che l'ascoltatore faccia un'inferenza di questo tipo: "Poiché domattina deve alzarsi presto, non vuole fare tardi; quindi, questa sera preferisce non venire al cinema".

Le implicature che derivano dalla violazione deliberata delle massime dipendono sempre in qualche misura dal contesto in cui vengono proferite, e quindi, in un contesto diverso, possono venire a cadere, o produrre esiti diversi (ad esempio, un proferimento dell'enunciato "Domattina devo alzarmi molto presto" non genera in ogni contesto l'implicatura "non verrò al cinema con te questa sera").

Varie figure retoriche tradizionali possono essere lette nei termini di implicature conversazionali particolarizzate. Ad esempio, l'eufemismo

può essere visto come una violazione per difetto della massima della quantità, mentre figure come la metafora, l'ironia e l'iperbole si possono ricondurre a violazioni della massima della qualità.

La mia tesi è che molti meccanismi alla base del funzionamento dei testi poetici derivino da una violazione deliberata a scopo comunicativo delle massime conversazionali, e che quindi possano essere visti come una sorta di "implicature". Metto il termine tra virgolette in quanto usualmente si assume che le implicature trasmettano un contenuto proposizionale ben definito. Ad esempio, nel dialogo precedente, l'enunciato "domattina devo alzarmi presto" trasmette l'implicatura "non verrò al cinema questa sera". Nel caso dei testi poetici la violazione delle massime ha un fine comunicativo, ma spesso ciò che viene comunicato è più vago, e non può essere ricondotto a un contenuto proposizionale specifico.

In poesia tutte le massime conversazionali possono essere violate a fini comunicativi. Ad esempio, vi sono testi che sfruttano la violazione della massima della quantità sia per difetto, sia per eccesso. Nel primo caso abbiamo a che fare con testi "reticenti", che riducono al minimo l'informazione comunicata per lasciare spazio alle attività inferenziali del lettore: si pensi all'Ungaretti dell'*Allegria di naufragi* o a certe forme di poesia orientale come gli haiku. Nel secondo caso abbiamo testi sovrabbondanti di informazioni che riterremmo superflue in un ipotetico contesto di comunicazione ordinaria (come, ad esempio, accade nei *Cantos* poundiani). Abbiamo visto che figure retoriche come la metafora possono essere interpretate come violazioni deliberate della massima della quantità, e insistere sul ruolo che svolgono la metafora e il linguaggio figurato in poesia sarebbe decisamente superfluo. Anche l'accostamento di contenuti poco pertinenti (in violazione alla massima della relazione) trova il suo impiego poetico, da testi, in senso lato, surrealisti alla metafora barocca. Infine, le violazioni della massima del modo hanno un ampio spettro di riscontri poetici, ad esempio nell'uso della ripetizione, o in tutti quei testi che mettono deliberatamente alla prova le facoltà interpretative del lettore (uso di lessici desueti, "disordine" sintattico). Per una discussione più approfondita e per vari esempi si vedano Frixione (2008) e (2017).

Ebbene, in poesia anche la violazione deliberata delle massime a scopo comunicativo può essere spinta sino ad approssimare esiti estremi,

come di fatto è avvenuto in varie sperimentazioni praticate a partire dalle avanguardie storiche dei primi decenni del secolo scorso. In questi lavori la violazione esasperata di alcune delle massime tende a diventare l'elemento centrale dell'opera. Un esempio in tal senso è il *Poème optique* di Man Ray (1924): si tratta di una poesia interamente cancellata (sono percepibili esclusivamente le cancellature), e che quindi, in quanto tale, si fonda su una violazione per difetto al massimo grado della massima della quantità: la poesia non dice assolutamente nulla. Si tratta di un procedimento che è stato poi ripreso ed indagato in modo approfondito da Emilio Isgrò a partire dagli anni Sessanta, e che in qualche misura converge con alcune delle operazioni menzionate nel paragrafo precedente. In un certo senso tutti i testi in senso lato "asemici" possono essere visti come violazioni estreme della massima della quantità, anche se alcuni aspetti formali del testo (grafici o fonetici) sopravvivono alla soppressione totale del valore semantico. Ma la violazione può essere portata ancora oltre: ad esempio, il leader del lettrismo Isidore Isou nel 1958 pubblicò sulla rivista "Séquence" quattro "testi" intitolati *Anti-lettries*, i quali non sono altri che quattro spazi completamente bianchi (si veda Curtay 1974, p. 199).

Un celebre testo di Tristan Tzara (1921) intitolato *Pour faire un poème dadaïste* può essere letto invece come un metodo per produrre poesie che violino sistematicamente in maniera radicale la massima griecana del modo (e, in particolare, la sotto-massima *sii ordinato*):

Prenez un journal.  
 Prenez des ciseaux.  
 Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.  
 Découpez l'article.  
 Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.  
 Agitez doucement.  
 Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.  
 Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.  
 Le poème vous ressemblera.  
 Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.



Un'operazione analoga, svolta però in maniera più articolata e tecnologicamente attrezzata, è la composizione della poesia *Tape Mark 1* da parte di Nanni Balestrini (1962). Balestrini sviluppò un algoritmo per la generazione di una poesia a partire dalla ricombinazione di frammenti di testi preesistenti, algoritmo che fu poi implementato su un computer IBM 7070 e dal cui output fu estratto appunto *Tape Mark 1*. Abbiamo qui, oltre alla violazione della massima del modo, anche una violazione della massima della relazione: la poesia deriva da una ricombinazione casuale di testi preesistenti e scorrelati (sulla base di quanto dichiarato da Balestrini stesso, si tratterebbe di tre brani tratti rispettivamente dal *Tao Te Ching*, dal *Diario di Hiroshima* di Michihiko Hachiya, e dal *Mistero dell'ascensore* di tale Paul Goldwin – autore della cui reale esistenza peraltro si dubita).

Qualcosa di simile accade anche in *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau (1961). Si tratta di un libro di dieci pagine; ciascuna pagina è tagliata in quattordici strisce orizzontali che possono essere sfogliate in maniera autonoma, e su ciascuna striscia è stampato un verso (quattordici sono infatti i versi che compongono un sonetto classico, formato appunto da due quartine e da una coda di due terzine). Sfogliando le strisce il lettore può dunque combinare i versi a suo piacimento; si possono ottenere in questo modo  $10^{14}$  (centomila miliardi, appunto) sonetti diversi<sup>(7)</sup>. Abbiamo quindi una violazione della massima del modo e di quella della relazione, ma anche una violazione per eccesso della massima della quantità: ci troviamo di fronte a una “raccolta” che nessuno potrà mai leggere nella sua interezza – si tratterebbe, come ci informa lo stesso Queneau, di una lettura lunga quasi duecento milioni di anni (leggendo ventiquattro ore su ventiquattro).

L'analisi pragmatica in termini di implicature può essere estesa a forme di comunicazione non linguistica, come del resto era già stato suggerito dallo stesso Grice (1975). È possibile, ad esempio, rendere conto in questi termini del montaggio cinematografico (Donati 2006) o della comunicazione per immagini (Frixione e Lombardi 2015). E la violazione deliberata delle massime a scopo comunicativo può essere usata a fini estetici ed espressivi anche nel caso di mezzi diversi dal linguaggio, come

(7) Si può trovare una simulazione software del libro a questa URL: <https://www.laclassedevirtuelle.fr/danqueni>.

le immagini: si veda ad esempio Frixione (2022); Robert Hopkins (2007) propone un'analisi pragmatica nei termini di implicature conversazionali di alcuni esiti dell'arte concettuale.

Anche nel caso di forme espressive diverse da quella letteraria, questo genere di "implicature" può essere spinto fino a esiti estremi. Ad esempio, la composizione musicale 4'33" di John Cage (in cui gli esecutori non fanno assolutamente nulla per la durata, appunto, di quattro minuti e trentatré secondi) si può leggere come un'estrema violazione per difetto della massima della quantità in ambito musicale. Un corrispettivo di 4'33" nelle arti visive può essere individuato nelle *Zones de Sensibilité Picturale Immatérielle* di Yves Klein, in cui l'artista ha esposto (e venduto) porzioni di spazio perfettamente vuote. È possibile una violazione estrema della massima della quantità anche per eccesso, come ad esempio in *Socle du monde* (1961), un lavoro con cui Piero Manzoni propone l'intero globo terrestre come opera d'arte. Oppure in un film come *Tristanoil* di Nanni Balestrini ("il film più lungo del mondo"), presentato nel 2012 a *Documenta* di Kassel: dura 24.000 ore, e quindi, presumibilmente, non sarà mai visto integralmente da nessuno spettatore umano (ma qui potrebbe trattarsi anche di violazione della massima della relazione – il film è generato combinando automaticamente vari frammenti filmici – e della massima del modo). *Fountain* di Marcel Duchamp può essere inteso come una violazione estrema della massima della relazione: si tratta di un oggetto calato in un contesto in cui è assolutamente non pertinente. Film di Andy Warhol come *Sleep* (dove un uomo – il poeta John Giorno – è filmato mentre dorme per cinque ore e venti minuti) ed *Empire* (dove l'Empire State Building è filmato per otto ore di seguito) violano simultaneamente la massima della quantità sia per difetto, sia per eccesso (dicono troppo poco per un tempo esageratamente lungo) generando quindi al contempo una violazione estrema della massima del modo (non ti dilungare, evita le ripetizioni).

Per concludere: vi sono testi poetici (ma anche opere d'altro genere: pezzi musicali, opere d'arte visiva, film) che si basano su un'esasperazione di pratiche tipiche dell'operare artistico più "tradizionale" (e anche della comunicazione ordinaria). Opere come quelle descritte nelle pagine precedenti molto spesso sono considerate (soprattutto nell'ambito della poesia – in parte diverso è il caso delle arti visive) come bizzarrie, come

fenomeni isolati che vengono guardati con sufficienza e che si ritiene possano essere trascurati, in quanto marginali e nettamente distinti rispetto alla pratica poetica “ordinaria”. O comunque si reputa (come spesso accade invece nell’ambito delle arti visive) che operazioni di questo tipo comportino modi di fruizione e metodologie di indagine del tutto distinti rispetto a quelli richiesti da opere più tradizionali, le quali, in ogni modo, vengono considerate completamente eterogenee rispetto a tali sperimentazioni radicali. Nell’ambito delle arti visive, vi è chi non condivide questo tipo di pregiudizio; si veda ad esempio Ken Wilder (2020). Anche quanto qui proposto, nell’ambito della poesia, va in una direzione analoga. Operazioni “estreme” come quelle sopra descritte non sarebbero irriducibili e totalmente discontinue rispetto alle pratiche più “tradizionali”. Esse porterebbero piuttosto all’esasperazione estrema procedimenti che sono già all’opera nella pratica poetica (e, più in generale, artistica) tradizionale. E, in quanto tali, esse sarebbero compatibili con un tipo di fruizione e con strumenti di indagine concettuale omogenei rispetto a quelli impiegati nel caso di opere più consuete. In particolare, questo tipo di operazioni costituirebbero una sorta di esplorazione dei confini delle possibilità dell’operare poetico (o artistico), e ne traccerebbero, seppure in maniera sempre flessibile e provvisoria, i limiti.

## Riferimenti bibliografici

- BALESTRINI N. (1962) *Tape Mark 1*, “Almanacco Letterario Bompiani 1962”, 145-151.
- BARBERO C. (2013) *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma.
- BIANCHI C. (2003) *Pragmatica del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- CURTAY J.-P. (1974) *La poésie lettriste*, Seghers, Parigi.
- DOMANESCHI F. (2014) *Introduzione alla pragmatica*, Carocci, Roma.
- DONATI S. (2006) *Cinema e conversazione. L’interpretazione del film narrativo*, Prospettiva editrice, Civitavecchia (Roma); 2<sup>a</sup> edizione: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- DUTTON D. (2006) *The Art Instinct*, Bloomsbury Press, New York.
- FRIXIONE M. (2008) *Poesia e implicature*, “Atelier”, 13(50), 22-32.

- (2017) *Linguaggio della poesia e linguaggio ordinario*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 11(2), 51-64.
- (2022), *Poesia, pragmatica, immagini*, “Atti dell’Accademia Ligure di Scienze e Lettere”, VII serie, vol. 4, 413-426.
- FRIXIONE M., A. LOMBARDI (2015) *Street signs and Ikea instruction sheets: Pragmatics and pictorial communication*, “Review of Philosophy and Psychology”, 6, 133-149.
- GAUT B. (2000) “The Cluster Account of Art”, in N. Carroll (a cura di), *Theories of Art Today*, Univ. of Wisconsin Press, Madison (WI), 25-45.
- GIBSON J. (a cura di) (2015) *The Philosophy of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- GRICE H.P. (1975) “Logic and conversation”, in D. Davidson e G. Harman (a cura di), *The Logic of Grammar*, Dickenson, Encino, CA, 64-75 (Trad. it. in H.P. Grice (1993), *Logica e conversazione*, il Mulino, Bologna, 55-76).
- HOPKINS R. (2007) “Speaking through silence: Conceptual art and conversational implicature”, in P. Goldie e E. Schellekens (a cura di), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford, 57-68.
- JAKOBSON R. (1960) “Linguistics and Poetics”, in T.A. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, MIT Press, Boston, 350-377.
- LEPORE E. (2009) *The Heresy of Paraphrase: When the Medium Really is the Message*, “Midwest Studies in Philosophy”, 33(1), 177-197.
- MICHAUX H. (1954) *Face aux verrous*, Gallimard, Parigi.
- PRINZ J. E E. MANDELBAUM (2015) “Poetic Opacity: How to Paint Things with Words”, in Gibson J. (a cura di), *The Philosophy of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, UK, 63-87.
- QUENEAU R. (1961) *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Parigi.
- RAY M. (1924) *Poème optique*, “391”, 17, 3.
- RIBEIRO A. CH. (2007) *Intending to Repeat: A Definition of Poetry*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 65 (2), 189-201.
- SCHWENGER P. (2019) *Asemic: The Art of Writing*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis (MN).
- TZARA T. (1921) *Manifeste sur l’amour faible et l’amour amer*, “La vie des lettres”, 4.
- WILDER K. (2020) *Beholding: Situated Art and the Aesthetics of Reception*, Bloomsbury Visual Arts, Londra.

## IL PARADISO DI DANTE E L'ESPERIENZA ESTREMA DELLA VISIONE DI DIO

Stefano Traini

*Abstract:* In line with medieval thought, Dante believes that God cannot be fully grasped rationally and that the vision of God is granted only mystically, through contemplation: in practice, the mind is able to detach itself from the body, it exceeds its constraints, and manages to get absorbed by divinity. Moreover, memory cannot record this experience that goes beyond human faculties and the human being does not have the linguistic ability to describe such a vision. So how does Dante describe this extreme experience, that is the culmination of his work? He proceeds working on two semiotic dimensions, connected to each other: the sensory and the plastic dimension. The purpose of my essay is to analytically reconstruct these two dimensions that characterize the *visio Dei*: on the one hand the sensorial perception and the centrality of light; on the other the vision of points, circles, angles and nodes with which the poet seeks to give a finite representation of the infinite. Finally, I will make some comparative observations on the Aleph, a metaphysical space that Borges certainly imagined starting from Dante's vision but which has some very different structural characteristics.

*Keywords:* Dante, Vision of God, Plastic semiotics, Sensorial perception, Light

## 1. L'indicibilità di una esperienza estrema: la *beatitudo* di Dante

Può darsi, come dice Borges in uno dei suoi acutissimi saggi dedicati a Dante<sup>(1)</sup>, che il Sommo Poeta abbia edificato l'intera *Divina Commedia* con la sua triplice architettura solo per interpolarvi l'incontro con Beatrice, avendo professato in vita un'adorazione idolatrica per questa figura mitologica. Del resto non dobbiamo dimenticare un dato di fatto che Borges ricorda con cinica precisione nello stesso saggio: "Infinitamente esistette Beatrice per Dante. Dante pochissimo, forse nulla, per Beatrice" (Borges 1982, p. 1305). E quindi: "Rifiutato per sempre da Beatrice, sognò di Beatrice, ma la sognò severissima, ma la sognò inaccessibile, ma la sognò su un carro tirato da un leone che era un uccello e che era tutto uccello o tutto leone quando gli occhi di Beatrice lo aspettavano" (Borges 1982, p. 1304). Insomma, dobbiamo prendere seriamente in considerazione che tutta la *Commedia* sia costruita attorno all'immagine di lei e all'incontro che Dante ha immaginato con lei. Eppure, non possiamo non considerare anche un altro importantissimo e decisivo *punto di tensione* verso cui tende tutta l'opera di Dante, dall'*Inferno* al *Paradiso* passando per il *Purgatorio*: Dio. Dante parte dalla terra in una condizione di peccato e tutto il viaggio attraverso le tre dimensioni soprannaturali porta al momento culminante dell'incontro con Dio. È dunque questa *l'esperienza estrema* su cui vorrei concentrarmi, nella prospettiva e con alcuni strumenti della mia disciplina, la semiotica<sup>(2)</sup>.

Zygmunt Barański (2019) ricorda che nel Due/Trecento vi sono due posizioni riguardo alla *visio Dei*. La posizione cosiddetta "intellettualista", con sostenitori illustri soprattutto negli ambienti domenicani

(1) Jorge Luis Borges, "L'incontro in un sogno", in *Saggi danteschi* (Borges 1982).

(2) Per alcuni utili cenni sulla semiotica dantesca cfr Ponzo (2022). Da segnalare D'Arco Silvio Avalle (1975), che affronta alcuni passaggi danteschi con gli strumenti della narratologia e della semiotica della cultura della scuola di Tartu; Maria Corti (1983), che nell'analisi di Dante applica le categorie lotmaniane di tipologia e di testualità della cultura; Pavel Florenskij (1922), che propone uno studio dell'immaginario della *Divina Commedia* nella sua dimensione spaziale e geografica; Maria Pia Pozzato (1989), che ha raccolto lavori su interpretazioni di Dante devianti, arbitrarie e persino deliranti; Jurij Lotman (1980), che svolge un'analisi semiotica dello spazio a proposito dell'ultimo viaggio di Ulisse, riprendendo Florenskij (1922), Auerbach (1929), Avalle (1975); sul tema del viaggio nella *Commedia* di Dante cfr anche Segre (1990) e Corti (1993). Per analisi e riflessioni più recenti, cfr Kubas e Galofaro (2022).

(secondo Tommaso d'Aquino la conoscenza di Dio è un atto dell'intelletto); e la posizione cosiddetta "volontarista", prevalente negli ambienti francescani sulla scia della grande tradizione mistica (San Bonaventura parla dell'estasi mentale e mistica che consente l'accesso a Dio, escludendo le operazioni intellettive)<sup>(3)</sup>. Inoltre le dottrine in auge distinguono anche tra la *visio Dei* riservata ai santi e agli angeli e la *visio Dei* concessa ad un essere vivente: la visione beatifica di cui godono i santi e gli angeli è caratterizzata da una perfetta e indistinguibile armonia tra l'amare e il conoscere, tra l'intelletto e l'affetto, mistero che sia la ragione umana sia il linguaggio umano non sono capaci di comprendere né di rappresentare. (Barański 2019, p. 39) Nel canto XXIX Beatrice spiega a Dante che, come i beati, gli angeli esprimono il loro amore per Dio in modi diversi, a seconda del tipo di visione che a essi viene concessa: gli angeli, infatti, hanno una visione intellettuale di Dio, ma poiché le loro capacità intellettive sono state esaltate dalla grazia divina e dai loro meriti in modi diversi, hanno delle differenti capacità visive, e pertanto possono esprimere per Dio forme diverse di amore. Il pellegrino, invece, ha una *visio* di natura principalmente affettiva e sensuale: senz'altro limitata rispetto alle ampie possibilità dei beati.

Dante deve rappresentare la *visio* di un *viator*, quindi deve far prevalere la dimensione percettiva, estetica, e pertanto mistica e contemplativa. Nella prospettiva mistica la mente riesce a distaccarsi dal corpo, ne eccede i vincoli, e riesce a farsi assorbire dalla divinità. La memoria, per contro, non può registrare tale esperienza che va oltre le facoltà umane. Come dice il mistico Riccardo da San Vittore, non si può riportare alla memoria ciò che è stato oggetto della visione mistica. Dice Dante nella *Epistola a Cangrande*: "bisogna sapere che l'intelletto umano in questa vita, per la sua affinità con la sostanza intellettuale pura, quando si eleva, si eleva tanto che la memoria vien meno, perché ha trasceso i limiti dell'intelletto umano". Peraltro l'uomo non ha neanche la capacità linguistica proporzionata, e quindi non può che ricorrere a parole approssimative, oppure rinunciare del tutto ("significar *per verba* non si poria", *Par.* I, 70-71). In altri termini, Dio non è direttamente attingibile né linguisticamente, né visivamente. Dante deve quindi rappresentare

---

(3) Su questi temi, con una particolare attenzione a una teoria della visione, cfr anche Barillari (2019). Sul rapporto tra intelletto e sensi nella *Divina Commedia* cfr Ploom (2019).

Dio indirettamente, attraverso sensazioni, tensioni, pulsioni. Da qui il senso dei primi nove versi della cantica: “La gloria di colui che tutto move / per l’universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove. / Nel ciel che più de la sua luce prende / fu’ io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si sprofonda tanto, / che dietro la memoria non può ire”. (*Par.* I, 1-9)

Ora, trattandosi di una visione mistica che la memoria non può ricordare e che la lingua non può descrivere, il mio interesse si concentra sulle tecniche retoriche e discorsive adottate da Dante per rappresentare questa visione, che avviene dopo un lungo percorso impervio, e che costituisce senza dubbio un’esperienza estrema per un essere vivente. Mi concentrerò pertanto su alcuni aspetti semiotici di questa visione, e dico subito – entrando in questa prospettiva teorica – che il poeta qui gioca molto, e non potrebbe fare altrimenti del resto, sulla *componente plastica* del discorso e sulla *componente sensoriale*, dovendo eludere in larga misura la dimensione logico-razionale, intellettiva, e quindi anche figurativa. Quanto alla componente plastica, userò le categorie cromatiche (relative ai colori), eidetiche (relative alle forme), topologiche (relative agli spazi) messe a punto da Greimas (1984). Quanto alla componente sensoriale, dobbiamo innanzitutto ricordare che Dante segue l’idea aristotelico-tomistica secondo la quale l’intelletto apprende solo ciò che prima è passato per la sensazione: “Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d’intelletto degno”. (*Par.* IV, 40-42): un punto importante da tenere presente in tutti gli ambiti della conoscenza e anche riguardo a quell’esperienza estrema che è appunto la *visio Dei*. Da una prospettiva semiotica mi pongo invece in linea con il lavoro che ha provato a fare Greimas nel suo *Dell’imperfezione* (1987). In questo libretto Greimas prova a rendere conto, attraverso gli strumenti di una semiotica molto orientata verso la fenomenologia, di quell’“indicibile” estetico che non può essere reso esplicito con il linguaggio comune (Marrone 1995). La sua ipotesi è che l’esperienza *estetica* può essere descritta semioticamente in quanto esperienza innanzitutto *estesica*: un’esperienza cioè che sfugge al dominio del cognitivo e che si insinua tra le percezioni sensoriali. In particolare Greimas si sofferma sulla “presa estetica”, cioè su



quella relazione che si stabilisce tra soggetto e oggetto di valore nell'esperienza artistica, e l'ipotesi di Greimas è che la "presa estetica" sia la manifestazione superficiale di una *dimensione estetica immanente*, ove gli ordini sensoriali sono disposti in stati di profondità e hanno un loro ordine sintattico e un loro ordine paradigmatico. Si tratta a mio avviso di un tentativo interessante, tra la semiotica e l'estetica, di descrivere appunto l'"*indicibile*" artistico, quell'"*attesa dell'inatteso*" con cui abbiamo a che fare nell'esperienza dantesca della *beatitudo*<sup>(4)</sup>.

## **2. Le visioni di Dante**

Prima della "estrema visione" di Dio, vorrei soffermarmi però su alcune importanti visioni precedenti, per cominciare a vedere come sono impostate in un'ottica discorsiva. Nel cap. XXIII il poeta ha una visione di Cristo su cui vale la pena spendere qualche parola. Siamo nella sfera delle stelle fisse: Dante guarda Beatrice, che ora osserva il punto più alto del cielo come un uccello che all'alba, lasciato il nido dei suoi piccoli, si ferma su un ramo in attesa che il sole sorga. Beatrice, con un viso pieno di letizia, annuncia a Dante le anime redente in nome di Cristo trionfatore. E poi, ecco comparire Cristo: "Quale ne' plenilunii sereni / Trivïa ride tra le ninfe eterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni, / vid' i' sopra migliaia di lucerne / un sol che tutte quante l'accendea, / come fa 'l nostro le viste superne; / e per la viva luce trasparea / la lucente sustanza tanto chiara / nel viso mio, che non la sostenea". (*Par.* XXIII, 25-33) Provo a riformulare: come nelle notti di plenilunio la luna (*Trivïa*) splende tra le stelle (*ninfe*) eterne che punteggiano ogni parte del cielo, così vidi sopra migliaia di anime luminose (*lucerne*) un lume più fulgido (Cristo) che illuminava tutte, come il nostro sole illumina le stelle (*viste superne*); e attraverso la viva luce traspariva la sostanza, la sorgente luminosa così forte ai miei occhi che questi non potevano sostenerla. Ora che ha avuto questa visione, Dante può finalmente guardare il viso sorridente di Beatrice: ma nel momento in cui scrive il poema, non è più in grado di descrivere quel "santo riso", neanche se venissero in

---

(4) Sulle connessioni tra la dimensione plastica e la dimensione esteso-percettiva si sofferma Bertrand (2000).

suo aiuto tutti i poeti ispirati dalla musa Polimnia. Questa prima apparizione di Cristo avviene sotto forma di un “sol”, di una luce fulgida che consente di vedere una “lucente sustanza tanto chiara”. L’effetto, quindi, è quello di una luce, percepibile attraverso il senso della vista. A seguire Cristo torna nell’Empireo, e del resto sappiamo che santi, angeli e divinità si mostrano a Dante nel cielo in cui egli sosta temporaneamente, per poi tornare subito nel cielo più elevato.

A questo punto Dante vede la *rosa mistica*, Maria, e i *gigli*, cioè gli apostoli che hanno indicato il “buon cammino”. Essendo Cristo risalito verso l’Empireo, Dante può vedere le anime dei beati, che hanno una luce meno intensa. Dante vede la rosa mistica con una splendida incoronazione da parte dell’arcangelo Gabriele: “Il nome del bel fior ch’io sempre invoco / e mane e sera, tutto mi ristrinse / l’animo ad avvisar lo maggior foco; / e come ambo le luci mi dipinse / il quale e il quanto de la viva stella / che là sù vince come qua giù vinse, / per entro il cielo scese una facella, / formata in cerchio a guisa di corona, / e cinsela e giròssi intorno ad ella”. (*Par.* XXIII, 88-96) Provo a riformulare: il nome della rosa mistica che io prego al mattino e alla sera (Maria) attrasse la mia attenzione nell’intento di ravvisare quella che ora era la luce più forte (*lo maggior foco*): quella di Maria; non appena l’intensità (*il quale*) e la quantità (*il quanto*) della luce di Maria (*la viva stella*), che in cielo supera tutti i beati come in terra superò ogni creatura, si impressero ai miei occhi, attraverso il cielo scese un lume vivissimo (*facella*: l’arcangelo Gabriele) che si muoveva in forma circolare a guisa di corona, e cinse la luce di Maria girandole intorno. L’arcangelo Gabriele canta un canto dolcissimo e dice che girerà attorno a Maria fino a che questa non tornerà nell’Empireo da suo figlio, rendendo ancora più divina la sfera suprema. Il nono cielo (*lo real manto*) è ancora troppo lontano e Dante non riesce a seguire la vergine incoronata che si riavvicina a suo figlio. Mentre Maria sale nel nono cielo, le anime dei beati sono protese in alto con le proprie luci, cantando “Regina celi”. Qui, dice Dante in chiusura del canto, accanto a Cristo, a Maria e ai beati dell’antico e del nuovo testamento, trionfa anche San Pietro, “colui che tien le chiavi di tal gloria”. (v. 139). Anche in questo caso Maria appare come “lo maggior foco”, cioè sotto forma di una luce capace di graduare la propria intensità; una “viva stella” che emana una forte luminosità. Anche

l'arcangelo Gabriele, del resto, appare come una luce vivissima che gira attorno alla stella di Maria. L'intera coreografia di questi primi trionfi è basata sulla luminosità, sulla luce più o meno intensa, sui bagliori, sui riverberi.

Veniamo dunque alla prima visione di Dio, che si verifica nel canto XXVIII. Si tratta di una sorta di anticipazione di quanto avverrà dopo in maniera più dettagliata. Dante alza gli occhi, guarda Beatrice e nel Primo Mobile vede – prima riflesso nei suoi occhi, poi direttamente – un punto estremamente luminoso ed estremamente piccolo: “un punto vidi che raggiava lume / acuto sì, che ‘l viso ch’elli affoca / chiuder conveniensi per lo forte acume”. (*Par.* XXVIII, 16-18) In altre parole: vidi un punto che irradiava (*raggiava*) una luce così acuta che l'occhio che questa luce abbaglia (*affoca*) deve chiudersi per la forte intensità. Si tratta di Dio, e infatti Beatrice chiarisce: “Da quel punto dipende il cielo e tutta la natura”. (*Par.* XXVIII, 41-42) Vi sono, mi sembra, tre elementi da sottolineare. In prima battuta la visione avviene indirettamente, attraverso gli occhi di Beatrice: Beatrice, come gli altri beati e gli angeli del Paradiso può vedere Dio nella sua intera sostanza, e quindi una prima via d'accesso per Dante è quella dell'immagine riflessa, in una visione che si realizza in forma speculare. In secondo luogo, Dio viene descritto come un punto matematico: privo di estensione, estremamente piccolo ma contenente in sé tutto l'universo. Rappresentando Dio come un punto, Dante può confermare la sua unità e la sua indivisibilità. Terza osservazione: si tratta di punto luminoso, che emana una luce talmente abbagliante che l'occhio intento a osservarla deve chiudersi. Attorno a questo punto luminoso, disposti in modo concentrico, ruotano nove cerchi, progressivamente più ampi, con una velocità e una luminosità che si attenuano man mano che si allontanano dal punto: si tratta delle nove gerarchie o cori in cui si distribuiscono e dispongono gli angeli. I cori angelici circolano attorno al punto luminoso e comunicano le loro influenze ai cieli.

Ora possiamo passare alle visioni finali, e quindi decisive, dell'ultimo canto (*Par.* XXXIII). Per Dante è difficile ricordare ed è difficile raccontare quanto vide: in ogni caso cerca di ricostruire tre visioni. Nella prima vede raccolti in un punto unico gli elementi che nell'universo sono sparsi e divisi, separati gli uni dagli altri: sostanze e accidenti dunque,

disposti come pagine raccolte nel blocco unico di un volume. A Dante sembra di vedere il principio costitutivo (*la forma universal*) di questo nodo. È la visione della molteplicità del creato nell'unità del creatore. Nella seconda visione il poeta vede la Trinità nella forma di tre cerchi, di tre colori e di una stessa dimensione: uno dei cerchi (il Figlio) appare riflesso dall'altro (il Padre), e il terzo cerchio (lo Spirito Santo) appare come un fuoco che spira dai primi due. È il dinamismo trinitario della creazione perpetua nell'immutabilità del creatore. Infine, la terza visione nella quale gli appare l'incarnazione del creatore: nel cerchio riflesso vede, come dipinta, l'immagine umana (*la nostra effige*). Si tratta di Cristo, e Dante vorrebbe capire il mistero per il quale questa immagine si congiunge al cerchio e come vi si inserisce: "veder voleva come si convenne / l'imgo al cerchio e come vi s'indova" (*Par.* XXXIII, 137-138): volevo capire come l'immagine di Cristo si congiunse al cerchio e come vi si era inserito. Dante vuole penetrare il mistero delle due nature di Cristo, ma sembra impossibile, un po' come per lo studioso di geometria (*l'geomètra*) è impossibile calcolare la quadratura del cerchio (*misurar lo cerchio*). Solo folgorato dalla luce divina – e qui arriviamo al momento cruciale – il poeta a un certo punto riesce a cogliere il mistero, ma intorno a questa percezione mistica non può dire nulla. È un momento di folgorazione e per un attimo Dante può vivere l'esperienza dei beati, vedere l'ordine dell'universo e conoscere l'equilibrio dell'intelligenza e della volontà: "A l'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle" (*Par.* XXXIII, 142-145): alla facoltà immaginativa che si era elevata così in alto a questo punto mancò la forza (*mancò possa*), ma Dio, che con il suo amore muove il sole e le altre stelle, già regolava il mio desiderio di vederlo e la mia volontà di amarlo, così come una ruota che si muove sul suo asse con moto uniforme (è il movimento regolare e circolare dei beati).

Barański (2019) fa notare che nelle prime due visioni troviamo Dante prima dell'unione con Dio, pienamente e autonomamente umano (prima fase); nella terza visione, con la mente percossa da un fulgore (vv. 140-141), avviene l'unione, la transizione vera e propria dall'umano al divino (seconda fase); l'ultima descrizione (vv. 143-145) indica la condizione del *viator* in seguito alla sua trasformazione miracolosa

(terza fase): è una descrizione che non presenta la *visio* in sé ma “i suoi effetti cosmologici, universali ed affettivi, e quindi sensuali, sul *viator*” (Barański 2019, p. 41).

### **3. Caratteristiche plastiche e sensoriali della *visio Dei***

Proviamo a vedere ora le caratteristiche plastiche di queste visioni: caratteristiche cromatiche, eidetiche, topologiche (Greimas 1984). Dal punto di vista cromatico è evidente la pervasiva presenza della luce. Lo abbiamo visto nelle prime visioni di Cristo e di Maria, ma anche nella pre-visione di Dio abbiamo un punto luminoso, che quindi emana luce; nella visione della Trinità vi sono tre cerchi di colore diverso (a indicare i diversi attributi della trinità) all'interno della luminosa (*chiara*) essenza (*sussistenza*) dello splendore divino: “Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza;” (*Par.* XXXIII, 115-117); nella *visio* vera e propria la mente del *viator* viene percossa da un *fulgore*, cioè viene investita da una improvvisa folgorazione: ancora luce quindi, di derivazione divina.

La luce nel *Paradiso* di Dante è centrale. Le anime sono avvolte nella luce, e la luce è il segno del progressivo avvicinamento alla divinità. Beatrice spiega a Dante che se si manifesta ai suoi occhi come una fiamma splendente non si deve meravigliare, perché questo dipende dalla perfezione della sua visione di Dio: l'anima si permea di luce e amore quanto più penetra e si inabissa in Dio (*Par.* V, 1-6). La luna nel suo cielo appare in una poetica nube luminosa, densa e compatta come un diamante colpito da un raggio di sole. Nel cielo di Mercurio, Dante e Beatrice vedono degli spiriti luminosi che si muovono come pesci in una peschiera: gli spiriti sono avvolti dentro la loro luce intensa (canto V). Nel cielo del Sole le anime si distinguono non per il colore diverso da quello del sole, ma per l'intensità della luce che emana da loro (*Par.* X, 40-42). Nel cielo di Saturno i beati si illuminano a vicenda. Nel cielo delle stelle fisse, di fronte alla luminosità incandescente di san Giovanni, Dante non vede più Beatrice: una luce piena, totale, immensa, provoca l'obnubilamento di un'altra luce vivida e forte. L'Empireo è cielo di pura luce, luce della mente divina. Quando Dante vi approda,

nel canto XXX, viene avvolto da una viva luce: è così che Dio accoglie i beati in quel cielo. Frattanto Dante si accorge che per l'intervento della grazia divina la sua capacità visiva è notevolmente accresciuta. Vede così un fiume di luce che scorre tra due rive di fiori (i beati): delle scintille (gli angeli) si posano sui fiori per poi inabissarsi nel fiume. Si tratta in realtà solo di immagini ("umbriferi prefazi", cioè *imperfette prefigurazioni*), dice Beatrice, perché le vere essenze compariranno di lì a poco. E infatti questa luce di forma allungata prende presto una forma circolare e diventa un lago immenso: i fiori diventano anime di beati in vesti bianche, mentre le faville sono gli angeli. I beati sono distribuiti attorno al lago di luce così da costituire una serie infinita di gradini e tutto appare come una candida rosa.

Luci abbacinanti, anime luminose, intensità graduali e progressive, volti che trascolorano, fiamme con faville vive, fulvidi fulgori: la luce, lo ripetiamo, è centrale nel *Paradiso* di Dante, nel percorso del *viator* e nella decisiva *visio Dei* <sup>(5)</sup>. Ma secondo Umberto Eco (2002) non si deve pensare che la rappresentazione dantesca del divino attraverso luci e colori sia una tecnica originale per rappresentare ciò che gli umani non possono concepire. Eco ricorda che il Medioevo identificava la bellezza con la luce e il colore (oltre che con la proporzione), "e questo colore era sempre elementare, una sinfonia di rossi, azzurri, oro, argento, bianco e verde, senza sfumature o chiaroscuri, dove lo splendore si genera dall'accordo d'insieme anziché farsi determinare da una luce che avvolga le cose dall'esterno o faccia stillare il colore oltre i limiti della figura" (Eco 2022, p. 25). Nelle miniature medievali, ricorda Eco, la luce sembra irradiarsi dagli oggetti. La chiesa gotica lascia penetrare la luce nelle sue navate attraverso le ampie vetrate e i trafori, in modo che il divino abbia accesso nella struttura. Per i teologi medievali la luce è un principio metafisico, sotto l'influenza araba si sviluppa l'ottica, da cui le mirabili riflessioni sull'arcobaleno e sui miracoli degli specchi. Altro che secoli "oscuri" del Medioevo, insomma, come certo cinema ha indotto a pensare: Dante non ha sperimentato la luce per descrivere l'indicibile, ma aveva intorno a sé una poetica della luce, che era alla base della cultura dell'epoca <sup>(6)</sup>.

(5) Benucci (2019) ha ben mostrato però l'importanza della luce anche nell'*Inferno*, analizzando in modo puntuale la fenomenologia della luce infernale.

(6) Su questo *cf.* Getto (1947).

Quanto alla dimensione eidetica, abbiamo un punto – Dio – che ricorre due volte, e tre cerchi, tre circonferenze, che costituiscono le forme della Trinità. Due scelte non casuali: Dante ricorre all'astrazione geometrica per evocare i supremi vertici spirituali della religione cristiana. Il punto in geometria è un concetto primitivo, un'entità posizionale adimensionale. Il punto non ha grandezze come il volume, l'area, la lunghezza. Il punto non ha parti, non può essere ulteriormente scomposto. Eppure, il punto è un concetto-base della geometria e definisce gli altri enti geometrici fondamentali quali la retta e il piano. Come dire: il punto non ha dimensione e grandezze, ma definisce tutte le dimensioni e le grandezze. È un nulla che contiene tutto: un'idea che avrebbe affascinato Borges, come vedremo tra poco. Il cerchio, invece, è la parte di piano delimitata da una circonferenza, la quale com'è noto è costituita da punti tutti equidistanti dal centro. È la figura geometrica della regolarità e della perfezione, ma anche del mistero con il suo  $\pi$  e con la sua impossibile quadratura. Del resto i beati si dispongono lungo i gradini della candida rosa in *linea circolare* come in un anfiteatro romano. Abbiamo insomma due entità geometriche che con la loro astrazione e la loro perfezione svolgono molto bene la funzione di *rappresentare plasticamente l'indicibile*. Eppure, un po' paradossalmente, è proprio all'interno di questa astrazione geometrica e di questa perfezione plastica che si insinua l'unico elemento figurativo della (pre) *visio Dei*: in un cerchio al poeta sembra di vedere, come dipinta, un'immagine umana (*la nostra effigie*). Si tratta, come abbiamo già detto, di Cristo, e Dante vorrebbe capire il mistero per il quale questa immagine si congiunge al cerchio e come vi si inserisce. Per descrivere se stesso di fronte al mistero di quella visione, Dante torna nella dimensione eidetica e si paragona allo studioso di geometria che vuole ottenere la quadratura del cerchio: "Qual è 'l geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond' elli indige, / tal era io a quella vista nova". (*Par.* XXXIII, 133-136) Ma le facoltà umane non consentono di afferrare quel mistero ("ma non eranda ciò le proprie penne", v. 139), cosicché si deve entrare in un'altra dimensione, nel mistero dell'evento mistico.

Per quanto riguarda la dimensione topologica, è del tutto evidente che il viaggio si snoda lungo l'asse alto/basso che costituisce la

verticalità: Dante dapprima scende attraverso i gironi dell'inferno verso il centro della terra, e poi percorre una lunga risalita che lo porta in cima al Purgatorio, quindi attraverso i cieli nell'Empireo, il cielo guidato da Dio che comprende in una dimensione metafisica il Primo Mobile e gli altri cieli sottostanti. È in un ipotetico punto più alto, vertice estremo in altezza, che Dante ha la sua *visio Dei*.

Ma l'altitudine topologica, le forme geometriche eidetiche e la chiara luminosità cromatica convergono nell'identificare un'altra inequivocabile caratteristica di tutto il Paradiso e quindi anche della *visio Dei*: l'immaterialità. Nella terra vediamo colli e selve oscure; l'inferno è il luogo di mostruose creature mitologiche, città, castelli, pesanti macigni, tombe, fiamme, sangue, ponticelli rocciosi, forconi, ghiaccio; il Purgatorio ha ancora qualcosa di materiale: la porta con i gradini di marmo e pietra, e poi sculture, macigni, scale, alberi, laghi di fuoco, carri, candelabri, fiori; ma il Paradiso è immateriale, etereo, leggero, pieno di luce, energia, bagliori, rifrazioni. Il corpo di Dante è come dematerializzato, vola attraverso i cieli con estrema leggerezza e per esempio penetra nel corpo della Luna ("l'eterna margarita") senza creare alcuna frattura e si verifica così una convivenza eccezionale dei due corpi. Le anime sono eterree, appaiono talora come immagini riflesse attraverso vetri trasparenti e tersi o attraverso acque nitide e tranquille. Dice Eco che il Paradiso dantesco è "l'apoteosi del virtuale, degli immateriali, del puro software, senza il peso dello hardware terrestre e infernale, di cui rimangono i cascami nel *Purgatorio*. (...) È il trionfo di una energia pura, ciò che la ragnatela del Web ci promette e non saprà mai darci, è una esaltazione di flussi, di corpi senz'organi, un poema fatto di *novae* e stelle nane, un Big Bang ininterrotto, un racconto le cui vicende corrono per la lunghezza di anni luce e, se proprio volete ricorrere a esempi familiari, una trionfale odissea nello spazio, a lietissimo fine" (Eco 2002, p. 29).

Torniamo per un momento alla *visio Dei*. Abbiamo detto della prevalenza degli aspetti plastico-sensoriali nella descrizione di questa esperienza estrema. Barański (2019) ricorda però che Dante è un sincretista e sente il bisogno di armonizzare correnti ideologiche diverse, fondendo elementi intellettualisti ed elementi volontaristi. In effetti ci sono, secondo Barański, passaggi in cui emerge anche la dimensione intellettuale e raziozinativa. Sul piano semiotico, mi sembra di poter ritrovare



una dimensione più intellettuale, più logico-razionale, nel canto XXII, quando Dante e Beatrice si ritrovano nella costellazione dei Gemelli, dentro la sfera delle stelle fisse. In una bellissima invocazione, Dante chiede a questa gloriosa costellazione la forza (*virtute*) per fare il “passo forte” che lo aspetta, cioè l'esperienza estrema della visione di Dio. Ma prima di affrontare questo passo decisivo, Beatrice suggerisce a Dante di guardare indietro il percorso che ha fatto. E così Dante con lo sguardo torna sulle sette sfere e rivede la terra, questo globo che da lassù ha un'apparenza così meschina (*vil sembiante*). Vede la luna, ora senza macchie (nel canto II aveva visto le macchie lunari e ne aveva discusso con Beatrice). Vede il sole e con lo sguardo riesce adesso a sostenere la sua luce. Vede Mercurio, Venere, Giove: “e tutti e sette mi si dimostrarò / quanto son grandi e quanto son veloci / e come sono in distante riparo”. (*Par.* XXII, 148-150) Da lì vede ancora la terra, questa piccola aia che ci rende tanto feroci: “L'aiuola che ci fa tanto feroci” (v. 151). Questa fase di preparazione mi sembra possa rientrare nella fase della Competenza nell'ambito del Percorso Narrativo Canonico, cioè in quella fase che precede il punto culminante della narrazione, la Performance (la *visio Dei*)<sup>(7)</sup>. Siamo nell'ambito di una competenza cognitiva che può aiutare Dante ad affrontare il momento estremo della visione di Dio, e per questo può essere ascrivibile, mi pare, all'ambito logico-razionale, intellettualista quindi. Altre forme di preparazione sembrano accentuare meno il carattere intellettuale e cognitivo dell'azione. Nel canto XXXII San Bernardo invita Dante a osservare la Vergine per prepararsi alla visione di Dio: intorno alla Vergine vi è un tripudio di angeli e tra questi si erge l'arcangelo Gabriele, che in terra ha annunciato a Maria la nascita di Cristo. Il canto XXXIII si apre con la celebre, splendida preghiera di san Bernardo alla Vergine, affinché svolga il supremo ruolo di mediatrice e consenta a Dante di avere la visione di Dio. Ma si tratta di forme di preparazione mediate, indirette, attraverso le quali si può verificare una trasformazione modale del soggetto in termini passivi, e comunque senza specificazioni sul piano più razionale e intellettuale. Invece la visione retroattiva del percorso fatto sembra proprio mirare a un accrescimento intellettuale, utile per affrontare il momento finale.

---

(7) Cfr Greimas e Courtès (1979), alle voci “Competenza” e “Narrativo (Percorso)”.

Per contrasto, può essere utile ricordare la descrizione di Lucifero nell'*Inferno*. Una descrizione che è altamente figurativa, e comunque con caratteristiche plastiche opposte. Lucifero, “lo ‘mperador del doloroso regno”, è immenso e bruttissimo, con una testa e tre facce – una di color vermiglio, una giallastra e una nera – e con sei larghe ali senza penne; con le sue tre bocche maciulla tre grandi traditori che hanno la testa nella cavità orale e i piedi fuori: sono Giuda, Bruto e Cassio; insomma, abbiamo un’abbondanza di *materialità*. Soprattutto, egli è conficcato nella cavità centrale della terra, nella “natural burella” che si è formata quando è caduto dal cielo. Lucifero è incapsulato a testa in giù in un interstizio della terra e occupa così il punto più lontano dall’Empireo, dove si colloca Dio. Tra il suo corpo e la parete di ghiaccio della Giudecca c’è un vuoto perché la terra per orrore non vuole toccarlo in nessuna parte: è grazie a questo interspazio, attaccandosi al corpo villosa del mostro, che Dante e Virgilio riescono a passare, capovolgendosi, nell’altro emisfero. C’è una grande figuratività dunque, che rende conto di una materialità quasi eccedente; topologicamente Lucifero è agli antipodi rispetto a Dio (sull’asse alto/basso); la forma è quella della chiusura che definisce la cavità, l’interstizio, l’incassatura; cromaticamente abbiamo la prevalenza dell’oscurità: l’intero cammino che comincia da lì avviene attraverso un percorso nascosto, invisibile (*ascoso*) perché buio, ed è alla fine della lunga risalita, attraverso un foro rotondo, che i due rivedono il mondo luminoso (*chiaro*) e la luce degli astri.

#### 4. L’Aleph di Borges

Greimas (1987) era interessato alla “presa estetica”, quell’esperienza di “fusione” tra soggetto e oggetto che definisce in termini sensoriali, e quindi estesi, l’indicibile esperienza estetica. In effetti nella terza cantica dantesca la visione estrema di Dio viene molto evocata e attesa, ma poi presentata solo attraverso soluzioni plastiche e sensoriali: effetti di luce, forme geometriche nel pieno di un cielo apertissimo e metafisico, folgorazioni. Molto è lasciato all’immaginazione del lettore. Nello scritto “La muraglia e i libri”, Borges sostiene che il fatto estetico rappresenta l’imminenza di una rivelazione che non avviene: “La musica,

gli stati di felicità, la mitologia, i volti scolpiti dal tempo, certi crepuscoli e certi luoghi, vogliono dirci qualcosa, o qualcosa dissero che non avremmo dovuto perdere, o stanno per dire qualcosa; quest'imminenza di una rivelazione, che non si produce, è forse, il fatto estetico" (Borges 1984, pp. 909-910)<sup>(8)</sup>. In effetti l'esperienza estetica che abbiamo, la descrizione di questa "presa estetica" che c'è stata tra il *viator* e Dio, è dapprima una pre-esperienza sensoriale che passa attraverso formanti plastici quali colori, forme, spazi, e poi un vuoto che apre il campo all'immaginazione.

Peraltro Borges, molto affascinato dalla *visio Dei* di Dante e da alcune caratteristiche plastiche di questa descrizione, la traspone nel suo Aleph. Com'è noto, nel racconto *L'Aleph* Borges immagina che in una cantina di Buenos Aires vi sia l'Aleph, un punto dello spazio che contiene tutti i punti, "il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli". Borges scende in questa cantina, e nell'oscurità più totale vede questo punto che racchiude tutto l'universo. Ma a questo punto il problema dello scrittore è come trasmettere agli altri l'infinito Aleph. Come enumerare un insieme infinito? Come raccontare l'"inconcepibile universo"? Borges vede in un istante milioni di atti "gradevoli e atroci" e tutti occupano lo stesso punto, senza sovrapposizione e senza trasparenze. Il diametro dell'Aleph è di due o tre centimetri, ma vi è contenuto l'intero spazio cosmico senza alcuna restrizione. Borges opta per un elenco di visioni, un resoconto dettagliato che però è necessariamente finito e quindi è un atto disperato di poetica impotenza:

Vidi il popoloso mare, vidi l'alba e la sera, vidi le moltitudini d'America, vidi un'argentea ragnatela al centro d'una nera piramide, vidi un labirinto spezzato (era Londra), vidi infiniti occhi vicini che si fissavano in me come in uno specchio, vidi tutti gli specchi del pianeta e nessuno mi rifletté, vidi un cortile interno di via Soler le stesse mattonelle che trent'anni prima avevo viste nell'andito di una casa di via Fray Bentos, vidi grappoli, neve, tabacco, vene di metallo, vapor d'acqua, vidi convessi deserti equatoriali e ciascuno dei loro granelli di sabbia, vidi ad Inverness una donna che non dimenticherò, vidi la violenta chioma,

---

(8) Jorge Luis Borges, "La muraglia e i libri", in *Altre inquisizioni* (1952), trad. it. in *Tutte le opere*, Volume primo, Mondadori, Milano, Collana "i Meridiani" (1984), pp. 909-910.

l'altero corpo, vidi un tumore nel petto, vidi un cerchio di terra secca in un sentiero, dove prima era un albero, vidi in una casa di Adrogué un esemplare della prima versione inglese di Plinio, quella di Philemon Holland, vidi contemporaneamente ogni lettera di ogni pagina (bambino, solevo meravigliarmi del fatto che le lettere di un volume chiuso non si mescolassero e perdessero durante la notte), vidi insieme il giorno e la notte di quel giorno, vidi un tramonto a Querétaro che sembrava riflettere il colore di una rosa nel Bengala, vidi la mia stanza da letto vuota, vidi in un gabinetto di Alkmaar un globo terracqueo posto tra due specchi che lo moltiplicano senza fine, vidi cavalli dalla criniera al vento, su una spiaggia del mar Caspio all'alba, vidi la delicata ossatura d'una mano, vidi i sopravvissuti a una battaglia in atto di mandare cartoline, vidi in una vetrina di Mirzapur un mazzo di carte spagnolo, vidi le ombre oblique di alcune felci sul pavimento di una serra, vidi tigri, stantuffi, bisonti, mareggiate ed eserciti, vidi tutte le formiche che esistono sulla terra, vidi un astrolabio persiano, vidi in un cassetto della scrivania (e la calligrafia mi fece tremare) lettere impudiche, incredibili, precise, che Beatriz aveva dirette a Carlos Argentino, vidi un'adorata tomba alla Chacarita, vidi il resto atroce di quanto deliziosamente era stata Beatriz Viterbo, vidi la circolazione del mio oscuro sangue, vidi il meccanismo dell'amore e la modificazione della morte, vidi l'Aleph, da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra e nella terra di nuovo l'Aleph, e nell'Aleph la terra, vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigini e piansi, perché i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l'inconcepibile universo. Sentii infinita venerazione, infinita pena (Borges 1984, pp. 897-899).<sup>(9)</sup>

Un elenco evocativo e disperato, dicevo. E mentre Dante sente il dovere di restituire la complessità della visione ai suoi lettori (un problema che si pone a più riprese), in Borges sembra prevalere l'accettazione rassegnata dell'oblio. Dapprima dice: "Fortunatamente, dopo alcune notti d'insonnia, mi vinse di nuovo l'oblio". E poi, alla fine: "La nostra mente è porosa per l'oblio; io stesso sto deformando e perdendo, sotto la tragica erosione degli anni, i tratti di Beatriz."

L'Aleph di Borges deriva dal punto divino di Dante ma se ne discosta in termini plastici. Anzi, possiamo dire che l'Aleph di Borges

(9) Jorge Luis Borges, "L'Aleph", in *L'Aleph* (1949), trad. it. in *Tutte le opere*, Volume primo, Mondadori, Milano, Collana "i Meridiani" (1984), pp. 771-903.

valorizza le caratteristiche plastiche opposte rispetto al punto divino di Dante. L'oscurità rispetto alla luce, la chiusura rispetto all'apertura, il basso rispetto all'alto. La materialità rispetto all'immaterialità. L'elenco rispetto alla reticenza. La lista rispetto all'omissione. E infine l'oblio rispetto al ricordo. Affascinato dal Dio dell'Empireo che compare come un punto che contiene tutto l'universo, sembra che Borges voglia riprodurlo sul modello molto più laico del Lucifero infernale.

### **Riferimenti bibliografici**

- AUERBACH E. (1963) *Studi su Dante. Saggi (1929-49)*, Feltrinelli, Milano, 1988.
- AVALLE D'ARCO S. (1975) *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Bompiani, Milano.
- BARAŃSKI Z. G. (2019) "L'esperienza di Dio nella Commedia", in M. Maślanka e M. Soro (a cura di), «*Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce*». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, Aracne, Roma, 21-41.
- BARILLARI S. M. (2019) «A l'alta fantasia qui mancò possa»: la teoria medievale della visione e la sua ricezione nella Commedia dantesca", in M. Maślanka e M. Soro (a cura di), «*Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce*». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, Aracne, Roma, 66-80.
- BENUCCI A. (2019), "Un inferno di luce", in Maria Maślanka-Soro Maria 2019, pp. 131-143.
- BERTRAND D. (2000) *Précis de sémiotique littéraire*, Édition Nathan HER, Paris (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002).
- BORGES J. L. (1949) "L'Aleph", in *L'Aleph*, trad. it. in *Tutte le opere*, Volume primo, Mondadori, Milano, Collana "i Meridiani" (1984), 771-903.
- (1982) *Saggi danteschi*, in *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, Volume secondo, Mondadori, Milano, Collana "i Meridiani" (1985), 1263-1309.
- CORTI M. (1983) *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino.
- (1993) *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino.
- ECO U. (2002), *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.

- (2012) *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano.
- FLORENSKIJ P. (1922) *Mimosti v geometrii. Opyt novogo istolkovanija mnimostej*, Pomor'e, Mosca (trad. it. *Gli immaginari in geometria*, in N. Valentini e A. Gorelov, a cura di, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, 278-290).
- GETTO G. (1947) *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Firenze.
- GREIMAS A. J. (1984) "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques. Documents*, 60, 3-24 (trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma, 2001, 196-210).
- (1987) *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux (trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo, 1988).
- GREIMAS A. J., COURTÉS J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it. con integrazioni *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano, 2007).
- KUBAS MAGDALENA M., GALOFARO F. (2022) (a cura di), *Questioni di santità. Prospettive (semiotiche) dantesche*, *Ocula*, 23(26), numero monografico della rivista.
- LOTMAN J. M. (1980) "Il viaggio di Ulisse nella Divina Commedia di Dante", in S. Salvestroni (a cura di), *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari, 81-102.
- MARRONE G. (1995) *Il dicibile e l'indicibile*, L'Epos, Palermo.
- MAŚLANKA-SORO M. (2019) (a cura di) (con la collaborazione di Anna Pifko-Wadowska), «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, Aracne, Roma.
- PLOOM Ü. (2019) "Dante's Taste of Knowledge and the Poetic of *Dolceamaro*: on Some Aspects of the Division and Interaction of Intellect and Senses in the *Divina Commedia*", in M. Maślanka e M. Soro (a cura di), «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, Aracne, Roma, 113-130.
- PONZO J. (2022) "Cenni di semiotica dantesca", *Ocula*, 23 (26), 9-21.
- POZZATO M. P. (1989) (a cura di) *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, Bompiani, Milano.
- SEGRE C. (1990) *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino.

## DAL BORDO ALLA SOGLIA: UN'INTERPRETAZIONE SEMIOTICA DEGLI SPORT ESTREMI

Piero Polidoro

*Abstract:* Since the last decade of 20<sup>th</sup> Century, extreme sports have acquired a relevant commercial and symbolic role in our cultures. The chapter proposes a semiotic approach to study and better understand extreme sports, starting from a lexical and narrative analysis of the interrelated concepts of *extreme* and *limit*. This analysis is fundamental to discover a set of actantial and narrative schemes able to shape our conception of what extreme sports are and what they imply. What seems to be at the very heart of extreme sports is the quest for the human limits rather than the risk for the risk's sake. This idea will be developed through some semiotic models, such as Jacques Fontanille's distinction between *visée* and *saisie* (and *source* and *cible*) and Manar Hammad's discussion of *frontier*, *bord* and *seuil*, but also through non-semiotic ones, such as Roger Caillois's categorization of game.

*Keywords:* Extreme sports, Game, Semiotics, Experience, Narration

## 1. Introduzione

Da quando si sono affermati a metà degli anni Novanta del secolo scorso, gli sport estremi hanno assunto nelle nostre culture un ruolo non trascurabile, dal punto di vista sia economico che simbolico. Con gli anni si sono diffusi, sviluppati e articolati, stabilendo rapporti complessi con quelli che vengono considerati sport tradizionali. Gli sport estremi rappresentano a mio avviso una sfida interessante per la semiotica, che può contribuire a chiarirne la definizione e le narrazioni.

In queste pagine cercherò appunto di avviare uno studio di questo tipo. Mi sembra doveroso partire da una definizione del concetto di *estremo*, parte fondamentale dell'espressione *sport estremo*, dai suoi contorni e dalle sue potenzialità semiotiche. Su questa base cercherò poi di comprendere in che modo gli sport estremi siano *estremi* e quale sia il loro minimo comune denominatore. Inoltre proverò a delineare alcuni degli schemi attanziali e più in generale narrativi che essi implicano.

## 2. Limite e soglia: Claude Zilberberg

In semiotica non si è molto discusso del concetto di *estremo*, ma si è parlato di quello di *limite*, che è strettamente legato al primo. Come vedremo, infatti, in molte definizioni di *estremo* si fa riferimento al limite, e viceversa. Mi pare quindi opportuno, in omaggio alla nostra tradizione strutturalista, analizzare il significato di entrambi i termini, vista la loro interrelazione.

Riguardo al concetto di *limite* credo sia utile partire dalla distinzione, discussa da Claude Zilberberg (1993), fra *soglia* e *limite*. In estrema sintesi, potremmo dire che per Zilberberg il limite rappresenta una linea *estrema*, che delimita nettamente qualcosa di concreto o un concetto astratto, ne demarca l'inizio o la fine; la soglia è invece un confine che potremmo definire di second'ordine, un punto di passaggio interno al continuum esistente fra due limiti. La soglia può essere superata (ad esempio, in un rito di passaggio), mentre il limite no; se accade, esso viene degradato al rango di soglia e il limite, semplicemente, si sposta più in là.



Date queste premesse, si comprende come Zilberberg riconosca al limite una funzione *demarcativa* e alla soglia una funzione *segmentativa*. La demarcazione, infatti, consiste nell'identificare i confini esterni, invalicabili, di qualcosa o di un concetto; la segmentazione, assicurata dalle soglie, consente invece di articolare internamente quel qualcosa o quel concetto. Ancora, dal punto di vista aspettuale il limite rappresenterà l'*incoatività* o la *terminatività*, momenti iniziali e finali (o meglio di apertura e di chiusura) di un processo; mentre le soglie appartengono alla dimensione della *duratività*.

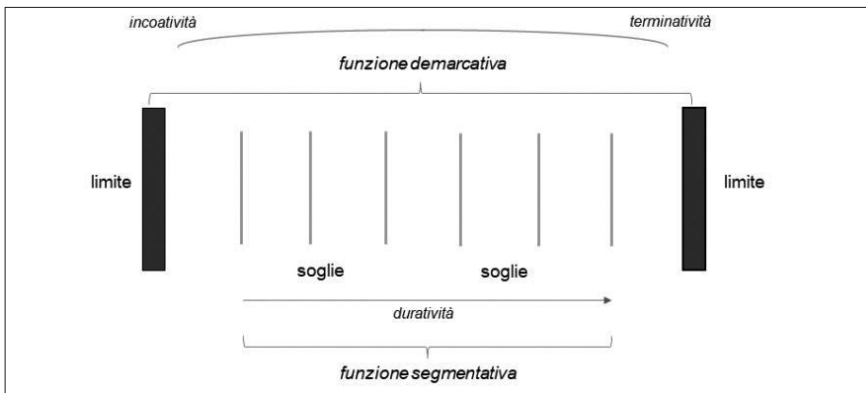


Figura 1. Limiti e soglie in Zilberberg (1993).

Questa considerazione aspettuale del limite e della soglia ha, ovviamente, una rilevanza narrativa e discorsiva:

Va peraltro notato l'effetto semiotico e fiduciario esercitato da queste due funzioni aspetuali: nella misura in cui la demarcazione "contiene" inevitabilmente la segmentazione, quest'ultima implicita la ripetizione mentre è necessario che la prima sia "evenemenziale" – che di essa, cioè, si possa dire che non avrà mai luogo se non un'unica volta. Il contrasto fra imperfetto e passato remoto in italiano mette in luce immediatamente questo fatto: l'imperfetto è sotto il segno della segmentazione, il passato sotto quello della demarcazione, e lo scarto fra *egli tirava* ed *egli tirò* non riguarda in primo luogo la temporalità ma la profondità. Così la sostituzione del primo sintagma al secondo è equivalente all'effetto di una "zoomata in avanti", proprio come l'inverso realizza una "messa

a distanza”: l’uso del passato remoto perciò fa prevalere i limiti e cancella le soglie proprio come l’imperfetto – tempo che potremmo definire “miope” – conserva solo le soglie e lascia dileguare i limiti.  
(Zilberberg 1993, trad. it. p. 128)

Zilberberg considera il concetto di limite cruciale anche nel funzionamento del modello narrativo proppiano. Com’è noto, una delle molle narrative della *Morfologia della fiaba* (Propp 1928) è la *mancanza*; secondo Zilberberg anche l’*eccesso* ha, simmetricamente, un ruolo nell’avvio dei processi narrativi. Ed entrambi sono collegati al limite: posto un limite, “la mancanza si presenta come un deficit in relazione a tale limite, mentre l’eccesso si presenta come un superamento del limite” (Zilberberg 1993, trad. it. p. 127). Anticipando una rilevanza del punto di vista che sarà più chiara quando parleremo di Fontanille, Zilberberg aggiunge che “la violenza della mancanza deriva dal fatto che quest’ultima fa valere una soglia come limite, e allo stesso modo la violenza dell’eccesso dal fatto che esso fa valere un limite come una soglia” (Zilberberg 1993, trad. it. p. 127). Forse è meglio chiarire quest’ultima osservazione. Zilberberg – almeno secondo la mia lettura – si pone evidentemente da un punto di vista interno a un processo, dimensione o concetto, cioè fra i due limiti che lo demarcano; il soggetto che prova una *mancanza* guarda al limite superiore ma non può raggiungerlo: si attesta dunque su una soglia interna che per lui ha valore di limite, perché non riesce a valicarla. D’altra parte, l’eccesso si ha quando il limite superiore viene superato e dunque, come abbiamo visto, viene ridotto al rango di soglia.

### 3. Frontiere, bordi e soglie: Manar Hammad

Sempre in ambito semiotico, anche Manar Hammad (2004) ha lavorato sul concetto di limite, aiutandoci ad articolarlo ulteriormente. Hammad ha proposto una distinzione fra *frontiera*, *bordo* e *limite* propriamente detto e per ognuno di questi concetti ha identificato le relative strutture attanziali.

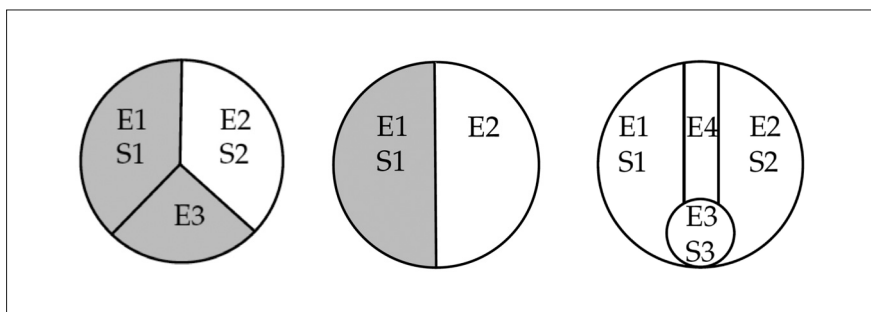
Hammad ricorda innanzitutto che il concetto di *frontiera* ha

un'etimologia militare (viene da *fronte*) e possiede dunque un'indubbia natura polemica, contrapponendo due attanti ai due lati di un fronte. Dal punto di vista asettuale, la frontiera ha una relativa stabilità temporale: "Conservant le souvenir d'un état terminatif de la lutte pragmatique, ou de son prolongement cognitif appelé négociation par euphémisme, elle maintient pour un temps limité l'illusion du «définitif»" (Hammad 2004, p. 2). Una completa ricostruzione narrativa della situazione "frontiera" ha bisogno di quattro o cinque attanti: due soggetti antagonisti con i loro relativi territori (altri due attanti) e un territorio conteso (l'ultimo attante, che – se la lotta non è territoriale – potrebbe non essere necessario).

Se la frontiera è una linea che separa due attanti antagonisti, il *bordo* ha un significato diverso, perché distingue un interno da un esterno. Nel linguaggio marinaro, al quale Hammad si ispira, rappresenta il confine fra la nave (e quindi la sicurezza) e il mare: "il n'y a pas deux adversaires en lutte dotés de deux vœux contraires, mais un acteur susceptible de s'exposer à un danger automatique représenté par un autre acteur dénué de vouloir : la mer pour le bateau, l'extérieur pour le récipient" (Hammad 2004, p. 2). La configurazione narrativa del bordo ha bisogno di soli tre attanti: il Soggetto e due attanti Oggetto che si manifestano come spazi: "Tant que S1 est situé dans l'espace E1, il est en sécurité. Dès qu'il s'aventure dans l'espace E2, il est en danger. Non pas qu'il y ait dans l'espace E2 un actant anti-sujet qui lui veuille du mal, mais c'est l'actant object E2 lui-même qui s'avère être un anti-sujet passif" (Hammad 2004, p. 4).

La nozione di *limite* in Hammad sembra avere un doppio aspetto: da una parte, infatti, includerebbe quelle già viste di frontiera e bordo (in quanto entrambe sono casi di limite); dall'altra aggiungerebbe le caratteristiche della *soglia*, termine che viene usato con un significato almeno parzialmente diverso rispetto a quello di Zilberberg. Rispetto ai primi due tipi di limite, infatti, la soglia introduce il concetto di passaggio condizionato; essa è "le lieu du passage permis, contrôlé, filtré" (Hammad 2004, p. 2) e, dunque, presuppone un contesto non conflittuale, ma contrattuale. La struttura attanziale della soglia è, sempre secondo Hammad, molto più complessa di quelle precedenti. Bisogna infatti considerare sette attanti, di cui tre soggetti e quattro

oggetti (spaziali). Abbiamo innanzitutto i soggetti  $S_1$  e  $S_2$ , portatori di voleri diversi ma non per questo conflittuali, e, in mezzo a loro, un terzo soggetto  $S_3$  che fa da mediatore (dal punto di vista attoriale potrà poi coincidere con uno degli altri due, ma questo è poco importante). I soggetti  $S_1$  e  $S_2$  si troveranno nei loro territori  $E_1$  ed  $E_2$ , mentre la soglia implica altri due spazi: quello  $E_3$  in cui  $S_3$  esercita la sua azione di mediatore e che è la soglia propriamente detta, cioè il punto di passaggio; e lo spazio  $E_4$ , che rappresenta invece la barriera, la zona di confine fra  $E_1$  ed  $E_2$  che non può essere attraversata, convogliando i flussi verso  $E_3$ . Pensiamo, per esempio, a un lungo confine invalicabile ( $E_4$ ) interrotto da un posto di frontiera ( $E_3$ ) attraverso il quale è possibile passare, se autorizzati dalle guardie doganali ( $S_3$ ).



**Figura 2.** Da sinistra a destra: frontiera, bordo e soglia secondo Hammad (2004).

In realtà a me sembra che nell'utilissima distinzione di Hammad si intersechino due dimensioni diverse. Il punto comune è la presenza di due spazi ( $E_1$  ed  $E_2$ ), ai quali si possono aggiungere uno o più spazi intermedi, luogo di contesa o negoziazione. La prima dimensione che ci permette di articolare queste differenze è quella della *relazione*, che può essere conflittuale, cioè comportare la presenza di un Anti-Soggetto o di un Opponente attivi o passivi (è il caso della frontiera e del bordo), oppure negoziale (come nel caso della soglia). L'altra dimensione riguarda invece quella che potremmo chiamare *alterità*, cioè la presenza di un solo Soggetto o di almeno un altro Soggetto a esso contrapposto. Frontiera e bordo sono accomunati dalla relazione conflittuale, ma divisi dalla diversa alterità, perché solo la prima mette in scena due

Soggetti contrapposti, mentre il secondo ha un solo Soggetto. La soglia condivide con la frontiera il tipo di alterità (contrappone due Soggetti), ma se ne differenzia per la natura negoziale.

Incrociando queste due dimensioni si origina una combinatoria in cui però un quadrante resta ancora vuoto. Manca infatti una lessicalizzazione per la situazione in cui abbiamo un unico Soggetto e negozialità. L'osservazione potrebbe essere che è impossibile pensare una negoziazione senza un altro Soggetto, ma il discorso varrebbe anche per la conflittualità. Difatti il mare oltre il bordo viene definito da Hammad un "anti-sujet passif", non caratterizzato da un anti-volere, ma piuttosto da un non-potere. Sembra, tecnicamente, un Opponente. E allora, per inversione, il nostro quarto quadrante dovrebbe essere quello che ospita una negoziazione fra il Soggetto e un Aiutante. Se nella situazione del bordo il Soggetto deve tenersi alla larga dallo spazio E2 a causa di un Opponente oppure compie l'attraversamento a suo rischio e pericolo, in questo nuovo caso esso potrebbe essere invogliato a superare il limite dalla possibilità di un accordo con un Aiutante. Come lessicalizzare questo quarto quadrante? Se decidiamo di tenere *limite* come termine ombrello che sussume queste articolazioni, sembra allora che la soluzione migliore sia quella di affidargli il nome di *soglia*, spostandolo dalla situazione già descritta da Hammad, per la quale forse può essere impiegato il termine *varco* (in francese *passage* o *porte*), che sembra più adatto a definire un punto convenzionale di transazione fra due soggettività chiaramente definite.

		Relazione	
		Conflitto	Negoziazione
Alterità	Un solo Soggetto	Bordo	Soglia
	Due Soggetti	Frontiera	Varco (per Hammad Soglia)

**Tabella 1.** Rielaborazione delle distinzioni di Hammad (2004) sul concetto di limite.

#### 4. Le definizioni di *estremo*

Queste premesse ci hanno aiutato a comprendere alcuni aspetti del concetto di *limite* che saranno utili discutendo quello di *estremo*. Per farlo, partiamo da alcune definizioni dizionariali, ricordando che la parola può essere impiegata sia come aggettivo che come sostantivo.

Il *Dizionario Treccani* indica come prima definizione dell'aggettivo *estremo* quella seguente: "che è o rappresenta il termine ultimo, in senso locale o temporale, di qualche cosa"; come sostantivo, invece, abbiamo: "il punto, la parte estrema, o il momento estremo".

Se prendiamo il *Grande dizionario della lingua italiana* dell'Utet (il cosiddetto "Battaglia"), il significato, per quanto più ricco, è equivalente: "posto sull'ultimo limite di uno spazio, sul confine di un territorio, all'estremità di un oggetto, di un corpo organico, di uno schieramento; collocato sulla linea o sulla superficie più lontana dal centro". È il contrario di "intimo" o di "medio".

Queste prime, brevi definizioni (alle quali ne aggiungerò qualcun'altra fra poco), ci danno già alcuni spunti interessanti. Il primo riguarda una possibile ambiguità, o almeno ambivalenza, dell'estremo, che, come abbiamo visto, è sempre esplicitamente o implicitamente definito rispetto a un limite. L'estremo viene considerato il termine ultimo, la parte terminale di qualcosa, l'ultimo limite di uno spazio, ecc. È cioè incluso nel qualcosa di cui è estremo. Lo chiarisce bene un'ulteriore definizione del *Dizionario Treccani*: "Il limite ultimo, il segno oltre il quale non si può andare, il colmo". A questa accezione va probabilmente ricondotto l'uso, segnalato dal Battaglia, dell'aggettivo estremo nella locuzione "estreme linee", cioè il contorno. Se l'estremo è contorno, esso può aiutare a riconoscere qualcosa. Mi sembra questa la possibile base di altri usi, amministrativi e giuridici: gli estremi di un documento sono "il complesso di elementi (come autore, data, numero di protocollo, oggetto, ecc.) che servono a identificar[lo] con certezza" (*Grande dizionario della lingua italiana*), così come gli estremi di un reato sono i "dati di fatto, presenti in un caso concreto, i quali attuano la condizione o il complesso di elementi, requisiti e condizioni astrattamente previsti dalla legge" (*ibidem*).

D'altra parte, però, "estremo" viene dal latino *extēr* o *extērus*, che

ha come superlativo *extrēmus*. Secondo il *Dizionario Italiano-Latino* di Ferruccio Calonghi e Oreste Badellino, *extēr* (o *extērus*) significa esterno, prima ancora che straniero; l'Atlantico è l'*exterum mare*, cioè il mare esterno alle colonne d'Ercole, in contrapposizione al *mare nostrum*. Dunque sarebbe qualcosa che va oltre il limite, qualcosa al di là. Lo stesso *Dizionario Treccani* indica anche "eccesso: *passare da un e. all'altro*". Il Battaglia dice che estremo significa "che non si può oltrepassare", ma poco prima aveva indicato come altro significato "che supera di molto i limiti normali". Per inciso, questo ci riporta a una delle due cause scatenanti della narrazione secondo Zilberberg, quella dell'eccesso, che si realizza proprio quando un limite viene superato.

In sintesi, il concetto di estremo può indicare sia qualcosa di incluso in ciò di cui è estremo, sia qualcosa che va al di là, è esterno a ciò cui si fa riferimento.

Un altro spunto può riguardare l'ambito di applicazione di estremo (come aggettivo e come sostantivo). Venendo da *extēr* può certamente avere un valore spaziale (cioè indicare un estremo punto o area nello spazio), come in molti esempi fatti finora. Ha inoltre un valore temporale: secondo il Battaglia può indicare la vecchiaia, cioè l'ultimo periodo della vita; o, senza arrivare alla tarda età, la fine della vita: il suicidio è il "gesto estremo" perché è l'ultimo, ma anche, aggiungerei, per la somma gravità. Esso infatti può significare anche "molto alto, sommo, eccelso", e quindi può essere applicato non solo all'estensione spaziale o temporale, ma anche all'intensità: una proprietà posseduta al massimo (o alcune volte al minimo) grado consente di usare l'avverbio *estremamente*; si parla di *estremismo politico o religioso*, ma anche di *temperature estreme*, ecc.

## 5. Il modello di Jacques Fontanille

Una questione importante che è rimasta finora in sospeso (anche se vi ho già accennato) è quella del punto di vista dal quale si valuta l'estremo.

Se rimaniamo all'ambito spaziale, intendere gli estremi come i contorni o le zone "ultime" di qualcosa è indicatore di un punto di vista terzo, estraneo allo spazio di cui si valutano gli estremi. In questo

caso possiamo parlare, *à la* Benveniste, di terza persona oppure, *à la* Greimas, di *débrayage* enunciativo; o ancora di punto di vista azimutale, o oggettivo, ecc. Questo è l'approccio scelto da Hammad nella sua classificazione, che sembra basata su un punto di vista esterno. Penso però che sia altrettanto interessante, ai nostri fini, indagare il secondo tipo di punto di vista che ci porta a esprimere un giudizio di estremo, quello cioè che si basa su una relazione io/tu, vale a dire su un *débrayage* enunciazionale. È in tal senso che spazi remoti possono essere definiti come gli *estremi* confini di un regno (sono estremi perché visti dalla capitale) e che gli europei parlano di Estremo Oriente.

Per analizzare meglio questa situazione sono molto utili alcuni concetti sviluppati da Jacques Fontanille (2015). Fontanille, com'è noto, riconosce due atteggiamenti del corpo sensibile: uno percettivo (*visée*) e uno prensivo (*saisie*). Una seconda distinzione è quella fra il ruolo di origine di questo atteggiamento (o movimento), vale a dire la *source*, e il bersaglio (la *cible*). Da ciò nasce una combinatoria, che evidenzia quattro possibili situazioni:

	Actant source / Monde cible	Actant cible / Monde source
Visée	Quête	Fuite
Saisie	Possession	Inclusion

**Tabella 2.** Il modello di Fontanille (2015).

Nella *ricerca* (*quête*) l'orizzonte (o l'estremo) è un obiettivo a cui mirare; nel *possessione* (*possession*) è un territorio da tenere (fino al confine, cioè al limite); nella *fuga* (*fuite*) è una minaccia da cui scappare; nell'*inclusione* (*inclusion*) è un qualcosa che da lontano ci ingloba. Ripeto per chiarezza: se ci poniamo all'interno di uno spazio (reale o metaforico), il nostro rapporto con l'estremo può portare a quattro situazioni diverse, ognuna con diverse potenzialità narrative, cioè con diversi racconti che vi possono avere origine.

Per indagare queste potenzialità narrative possiamo muoverci in due direzioni complementari: quella delle strutture attanziali prefigurate



(già affrontata esponendo il modello) e quella della tensività insita nel concetto di estremo.

L'idea di estremo racchiude certamente un elemento di tensività, che sia quello dello sforzo per tenere il possesso o quello della minaccia incombente (pensiamo al senso di continua sospensione che si prova leggendo *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati), o, ancora, quello di un'inclusione che può essere sofferta e spingere verso secessioni o lotte per l'autonomia. La tensione c'è ovviamente anche nella ricerca, cioè la situazione di chi protende il suo sguardo verso l'orizzonte (è tensione l'anelito leopardiano verso l'infinito). È questo un movimento di apertura e quindi pertiene all'*esteso*, uno dei due termini contrari che secondo Paolo Fabbri e Marina Sbisà (1985) costituiscono l'asse del *teso*. È bene notare che questa è una specificità di una particolare situazione e non dell'estremo di per sé, perché, collocandosi sull'altro polo di questo asse categoriale, qualcosa può essere anche estremamente contratta.

## 6. Cosa sono gli sport estremi?

Questa lunga discussione sul concetto di estremo era necessaria per capire cosa intendiamo con l'espressione *sport estremo*.

Non c'è una definizione universalmente condivisa di *sport estremo*, né c'è un accordo su quali sport possano essere considerati estremi e quali no (e, in alcuni casi, neanche sul fatto che alcune attività possano essere considerate come sport). La definizione di Wikipedia recita: “[Extreme sports] are activities perceived as involving a high degree of risk. These activities often involve speed, height, a high level of physical exertion and highly specialized gear”. La voce è chiusa da una lunga lista di sport, distinti fra *adventure sports* ed *extreme sports*, anche se le due espressioni vengono trattate come sinonimiche: si va dal *bungee jumping* a vari sport sciistici, dal *mountain biking* e dal *BMX* al *parkour* (per una analisi semiotica del quale rinvio a Leone 2010), dal *kite surfing* allo *scuba diving*.

In un articolo di qualche anno fa, Rhonda Cohen, Bahman Baluch e Linda J. Duffy (2018) hanno cercato di mettere un po' di ordine sulla questione della definizione di sport estremo. Secondo gli autori, per

come è usato nella locuzione *extreme sports*, il termine *extreme* “suggests a deviation beyond what is generally viewed as ‘normal’ or ‘traditional’ activity and assumes participants pursue activities beyond these limits” (Cohen, Baluch e Duffy 2018, p. 2), riprendendo il significato di estremo come qualcosa che va *oltre* il limite che avevamo già incontrato. Dopo aver passato in rassegna una serie di espressioni alternative (fra le quali *non-mainstream sports*, *high-risk sports*, *adventure sports*, *action sport* o *alternative sports*), evidenziandone sovrapposizioni e differenze, viene proposta una nuova definizione:

“extreme sport” is a predominantly competitive (comparison or self-evaluative) activity within which the participant is subjected to natural or unusual physical and mental challenges such as speed, height, depth, or natural forces. Moreover, an unsuccessful outcome is more likely to result in the injury or fatality of the participant more often than in a “non-extreme sport.” Therefore, it is suggested that incidents of injury/fatality are the defining factors that separate extreme sports from other sports which would fit into the alternative categories listed, i.e., adventure sport, alternative sport, lifestyle sport and action sport (Cohen, Baluch e Duffy 2018, p. 6).

Il tratto distintivo degli sport estremi è dunque il rischio, anche se nello stesso articolo vengono citati dati che mostrano come non è detto che gli sport normalmente riconosciuti come estremi siano gli unici rischiosi o siano più rischiosi di altri sport che non vengono considerati tali (come per esempio l’equitazione o il *cheerleading*). Non è chiaro, quindi, se a giocare un ruolo importante nella definizione di sport estremo sia il rischio effettivo o piuttosto la sua percezione.

## 7. Per un’analisi semiotica degli sport estremi

Gli sport estremi sono stati nell’aria fin dagli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso, quando si diffusero prima il surf e poi lo skateboard. Bisogna però attendere gli anni Ottanta perché escano dalla loro nicchia e, ancora, i Novanta perché giungano alla loro definitiva consacrazione, aiutati anche dal marketing, che vi aveva riconosciuto una

grande potenzialità e la capacità di rivitalizzare alcuni settori commerciali. Solitamente si considera come loro battesimo ufficiale la prima edizione degli X-Games, una competizione di sport estremi organizzata a partire dal 1995 dal canale sportivo statunitense ESPN (Ferrero Camoletto 2005).

Raffaella Ferrero Camoletto (2005) ha spiegato il processo di maturazione degli sport estremi alla luce della più generale evoluzione plurisecolare dello sport. Gli sport cosiddetti tradizionali sono in gran parte nati in Inghilterra a partire dal XVIII secolo e sono arrivati a perfezionarsi nel Novecento. Da un punto di vista storico e sociologico essi vengono visti come una incarnazione dei valori e delle necessità della società industriale. Da una parte, infatti, lo sport prepara corpi sani e pronti alle necessità produttive; dall'altra rappresenta ed esalta l'ideale della pianificazione e dell'addestramento/allenamento rivolti alla performance, fondamento dell'efficacia e dell'efficienza industriali. Non è un caso, fra l'altro, che la velocità e la sua misurazione siano al centro di molti di questi sport e trovino senso solo in un contesto e attraverso gli strumenti di una società industriale.

Se gli sport tradizionali avevano rappresentato la rivoluzione industriale, gli sport estremi sembrano in sintonia con la sensibilità della società post-industriale, con la quale condividono molti fenomeni:

- L'*individualizzazione* o *personalizzazione*: gli sport estremi sono quasi sempre individuali e non di squadra;
- La *combinazione* o *ibridazione*: essi nascono spesso da combinazioni di caratteristiche di sport tradizionali o dall'innesto in questi di altre caratteristiche
- La *delocalizzazione*, con la ricerca costante di nuovi, e inusuali, "campi di gioco";
- La *tecnologizzazione*, dato che alcuni di questi sport non sarebbero possibili senza l'innovazione tecnologica (basti pensare al materiale con cui sono fatte le corde per il bungee jumping o alla famosa tuta alare di Patrick de Gayardon);
- La *traduzione in forma avventurosa* delle attività, che prende varie forme, come la sportivizzazione o "avventurizzazione" delle vacanze e del turismo in generale oppure la risemantizzazione di spazi urbani.

Da alcuni di questi aspetti, come la delocalizzazione e la traduzione in forma avventurosa delle attività, ne emerge un altro, altrettanto importante: un nuovo rapporto con la natura, che può essere di riscoperta, ma anche di sfida. Altro aspetto fondamentale, e tipicamente post-moderno, è la centralità che la corporeità assume nell'espressione e formazione dell'identità delle persone.

Per quanto anche nel libro di Ferrero Camoletto il rischio assuma un ruolo importante nella definizione degli sport estremi, è l'autrice stessa a sottolineare che il rischio non va confuso con l'azzardo.

Il rischio può essere assaporato e realmente gustato solo quando non è totale azzardo, bensì è scelto e calcolato sulla base della conoscenza che si ha di sé, del proprio corpo e dell'ambiente in cui si muove. Ecco quindi che il rischio sembra rovesciarsi nel suo opposto: la padronanza, il controllo, il dominio della situazione.

(Ferrero Camoletto 2005, p. 66).

L'autrice passa quindi in rassegna diversi esempi di sport estremi, per tentarne una classificazione. Sintetizzando, aggregando e rielaborando le sue osservazioni, potrei qui proporre di distinguere tre dimensioni generative degli sport estremi:

- *Estensione*: è il processo per il quale si prende uno sport più o meno tradizionale e se ne estende una caratteristica oltre i limiti ordinari. Sono sport in cui viene esaltata soprattutto la capacità di “tener duro”. Un esempio potrebbero essere corse come la Iditarod, che ha luogo in Alaska verso la fine dell'inverno: si tratta di una corsa di slitte trainate da cani da neve, ma lunga poco meno di 1.600 km e della durata di circa due settimane. In termini semiotici si potrebbe dire che ne viene dilatata, fino quasi al punto di rottura, la duratività.
- *Dislocazione*: in questo caso la caratteristica dello sport estremo che viene variata è l'ambiente in cui ha luogo. L'attività, infatti, avviene in luoghi che sono estremi di per sé o che comunque la rendono estrema. Nel primo caso si può pensare al Rally Dakar (già Parigi-Dakar), dove uno sport motoristico viene spostato in un ambiente estremo (il deserto del Sahara); nel secondo caso al *base jumping*, in

cui l'attività paracadutistica viene spostata in ambienti normalmente ordinari, ma estremi in riferimento al tipo di sport. In termini semiotici si assiste dunque a un'alterazione della normale spazializzazione.

- *Competenze estreme*: è caratteristica di sport estremi che non nascono direttamente da sport più tradizionali e richiedono, indipendentemente dalla durata e dell'ambientazione, doti fisiche e/o cognitive particolari. Si può pensare, ad esempio, al *free climbing*, per il quale sono necessari tecnica e allenamento (fisico e mentale) fuori dall'ordinario. In questi casi si potrebbe dire, sempre da un punto di vista semiotico, che a essere messi sotto stress sono il *poter fare* e il *saper fare* dello sportivo.

Da questo quadro, il comune denominatore degli sport estremi e ciò che li caratterizza più profondamente sembra essere il fatto che le capacità dello sportivo devono essere portate all'estremo, in modo che egli possa raggiungere i suoi limiti e superarli. Il rischio è solo una conseguenza di tutto ciò e quindi una caratteristica indiretta degli sport estremi (altrimenti la roulette russa sarebbe, se non uno sport, almeno un gioco estremo).

Chi pratica sport estremi vede un limite e vuole colmare una distanza che lo separa da esso. È anche questa una delle molle narrative che Zilberberg associa al concetto di limite. Se il limite superato produce un eccesso, quello non raggiunto causa una mancanza, che – da Propp in poi – è una delle cause scatenanti la narrazione. Questa narrazione prende la forma della *ricerca* – nei termini di Fontanille –, visto che lo sportivo è esattamente nella posizione dell'attante che guarda un orizzonte e si protende verso di esso.

La combinatoria ispirata ad Hammad ci può dare ulteriori spunti. Nello sport estremo abbiamo spesso un Soggetto, lo sportivo, e un Oggetto di valore, cioè la consapevolezza delle proprie capacità, il raggiungimento e superamento dei propri limiti (alcune volte a ciò si aggiunge la fusione con la natura).

Non vi sono veri e propri Anti-Soggetti, che configurerebbero le situazioni della *frontiera* e del *varco*. Abbiamo, piuttosto, Opponent: una natura aspra e pericolosa, un ambiente antropizzato che ci ostacola, o, ancora, le nostre paure e la mancanza di fiducia nelle nostre capacità.

Ma l'essenza dello sport estremo è quella del ribaltamento e della trasformazione dell'Opponente: la natura è sfavorevole, ma se conosciuta e trattata con rispetto può regalarci esperienze uniche; lo spazio antropizzato delle città va piegato e risemantizzato attraverso il *parkour* o il *base jumping*; la ricerca della performance ci consente di scoprire in noi una forza fisica e interiore che non sospettavamo di avere. In altre parole lo sport estremo è lo strumento che ci consente di operare una trasformazione attanziale e mutare l'Opponente nell'Aiutante di un programma narrativo di scoperta e riscoperta del mondo e di se stessi. Nei nostri termini, lo sport estremo prende ciò che per gli altri è un *bordo* e lo trasforma in una *soglia*.

## 8. Alcuni spunti finali: le categorie di Caillois e le MMA alla prova dei modelli semiotici

Un ulteriore punto di vista sarà utile per chiarire altri aspetti degli sport estremi. Com'è noto, Roger Caillois (1967) ha proposto una classificazione dei giochi che può essere estesa, almeno in parte, agli sport. Caillois riconosce quattro categorie di giochi, che indica con quattro termini. *Agon* è la competizione, "vale a dire un cimento in cui l'uguaglianza delle probabilità di successo viene artificialmente creata affinché gli antagonisti si affrontino in condizioni ideali, tali da attribuire un valore preciso e incontestabile al trionfo del vincitore" (Caillois 1967, cap. 2 A). Il duello, il torneo sono esempi di *agon*. *Alea* indica i giochi in cui il giocatore non può determinare l'esito, che è affidato al caso o al destino, come molti giochi d'azzardo. Quando il bambino imita l'adulto, per esempio facendo finta di svolgere un lavoro con attrezzi giocattolo, abbiamo un caso di *mimicry*. Con questo termine Caillois indica il fatto che il gioco "può consistere non già nello sviluppare un'attività o nel subire un destino in un contesto immaginario [come accade in ogni forma di gioco, dato che bisogna accettare un sistema chiuso e autonomo di regole, *NdR*], ma nel diventare noi stessi un personaggio illusorio e comportarci di conseguenza" (Caillois 1967, cap. 2 A). Ma, attenzione, perché anche le grandi manifestazioni sportive hanno un elemento di *mimicry* e cioè l'immedesimazione dello spettatore con il

campione. Infine, l'ultima categoria è quella dell'*ilinx*, cioè i giochi basati sulla vertigine, che "consistono in un tentativo di distruggere per un attimo la stabilità della percezione e [...] far subire alla coscienza, lucida, una sorta di voluttuoso panico. In tutti i casi, si tratta di accedere a una specie di spasmo, di trance o smarrimento che annulla la realtà con vertiginosa precipitazione" (Caillois 1967, cap. 2 A). Fra le quattro categorie ci possono essere sovrapposizioni, ma anche incompatibilità (per esempio *agon* e *alea* sono inconciliabili). A esse si aggiungono altri due concetti fondamentali nel sistema di Caillois: la *paidia*, che rappresenta la spontaneità e vitalità del gioco, e il *ludus*, che consiste invece nell'introduzione di vincoli, regole. Gli sport estremi appartengono al *ludus*, piuttosto che alla *paidia*, perché, come abbiamo visto, rifiutano l'azzardo e sono il regno di una disciplina e un'applicazione che riducono il rischio a qualcosa di calcolato.

D'altra parte, invece, certamente non sono *alea*, perché, come abbiamo visto, non sono mero azzardo, ma rischio calcolato e controllato. La dimensione del *mimicry* non pare particolarmente rilevante, se si esclude l'esperienza del pubblico. Essi sembrano muoversi per lo più fra *agon* (inteso come sfida contro se stessi) e *ilinx* (cioè ricerca della vertigine). Riguardo a quest'ultimo punto, è utile ricordare come Cohen, Baluch e Duffy (2018, p. 5) considerino gli sport estremi come un modo per raggiungere l'accettazione di sé e il "thrill in living for the moment", il cui culmine è "a sensation of wholeness".

Identificare un tratto di *ilinx* negli sport estremi crea, a dire il vero, un problema rispetto al sistema di Caillois, che considera incompatibili *ilinx* e *ludus*. "Il gusto di superare la difficoltà può intervenire in questo caso solo per combattere la vertigine e impedirle di diventare panico o smarrimento. Esso diventa allora scuola di dominio di sé, sforzo severo per conservare il sangue freddo o l'equilibrio. Lungi dall'unirsi all'*ilinx*, fornisce invece, come nell'alpinismo e nell'alta acrobazia, la disciplina adatta a neutralizzarne gli effetti funesti" (Caillois 1967, cap. 2 A). Eppure dalle parole dello stesso Caillois sembra che più che un'incompatibilità ci sia una continua oscillazione fra questi due poli, soprattutto negli sport estremi: l'abilità sta proprio nel potersi avvicinare o addirittura nello sconfinare momentaneamente nel campo della trance e della vertigine, riuscendo però sempre a mantenere un controllo o

a rientrarvi immediatamente, grazie alle proprie abilità. D'altronde è lo stesso Caillois, nella costruzione della tabella che riassume le sue categorizzazioni, a collocare giochi e sport come lo sci, l'alpinismo e l'acrobazia nella parte bassa della colonna dell'*ilinx*, cioè quella che indica una tendenza al *ludus*.

Quest'ultima riflessione spiega anche la difficoltà che alcuni trovano nell'inserire sport di combattimento come le MMA (Mixed Martial Arts; su questo argomento cfr soprattutto il bel libro di Alessandro Dal Lago 2022) e la boxe a mani nude fra gli sport estremi e tendono invece a classificarli come *combat sports*. L'MMA, per esempio, ha certamente alcune caratteristiche in comune con gli sport estremi "tradizionali", ma anche profonde differenze.

Il tratto comune è il concetto di estremo come sforzo verso i limiti delle capacità umane, soprattutto di resistenza, tanto che nelle MMA non arrendersi, anche a rischio della vita, è un punto d'onore e riscatta con una vittoria morale la sconfitta incassata sul ring ottagonale. Ne consegue, come elemento comune, anche un aumentato rischio di incidenti o morte. D'altra parte ci sono profonde differenze. Le MMA sono certamente più vicine all'*agon* che all'*ilinx*; inoltre, mentre il passaggio dal pancrazio greco-romano alla boxe da strada alla boxe moderna era avvenuto soprattutto attraverso una riduzione della *paidia* a favore del *ludus* (una civilizzazione del combattimento attraverso le regole), rispetto alla boxe le MMA rappresentano un passo indietro, una progressiva diminuzione del *ludus* e un ritorno alla *paidia*, dove infatti – nello schema di Caillois – troviamo il combattimento non soggetto a regolamento.

Da un punto di vista semiotico, cambia anche la struttura attanziale. Si rientra in quella situazione che Hammad chiama *frontiera*, anche se la struttura attanziale viene semplificata, perché scompare lo spazio intermedio (E<sub>3</sub>): nelle MMA chi vince prende l'intero ring. Allo stesso modo, si modifica la prospettiva secondo il modello di Fontanille, perché la *ricerca* viene meno e resta il *possesso*, affiancato ora dalla *fuga*. Sempre riguardo alla struttura attanziale, si può osservare che negli sport estremi propriamente detti c'è un rapporto complesso fra attanti e attori, con lo sportivo che è al tempo stesso Soggetto e potenziale Anti-Soggetto (le sue paure lo frenano, non lo fanno osare) o la Natura che può essere Oggetto di valore e contemporaneamente Anti-Soggetto



o Opponente. Nelle MMA, invece, torna a esserci un avversario ben definito, che tende ad accentrare su di sé il ruolo di Anti-Soggetto, con una struttura polemica molto più chiara, facilmente messa in scena con rituali di disputa e riappacificazione prima e dopo l'incontro.

## 9. Conclusioni

Abbiamo visto come un'analisi semiotica del concetto di *estremo* faccia da presupposto a un'indagine sul senso dell'espressione *sport estremo*, ma anche sulle sue possibilità narrative. Gli sport estremi implicano determinati modelli attanziali e schemi di azione. Essi sono accomunati, nella maggior parte dei casi, dalla ricerca protesa verso un orizzonte. Il senso di questa ricerca può essere il ricongiungimento con la natura o, ancora, la risemantizzazione dell'ambiente esterno, ma è sempre, soprattutto, il superamento dei propri limiti, la trasformazione in *soglia* di ciò che è normalmente un *bordo*.

Ciò può aiutarci anche a comprendere meglio quali siano i confini degli sport estremi e quali altre attività sportive vi orbitino attorno. L'esempio delle MMA è indicativo, anche se andrà analizzato più approfonditamente. Se infatti gli sport estremi si distinguono soprattutto perché attraverso di essi gli atleti pongono – ancora più che in altri sport – una sfida a se stessi, allora il loro studio non può limitarsi alle caratteristiche tecniche; bisognerebbe piuttosto raccogliere testimonianze, fra atleti e spettatori, su cosa significhi praticare o seguire un determinato sport e analizzarle, per comprendere quale tipo di esperienza venga vissuto e quali programmi e schemi narrativi ne emergano.

## Riferimenti bibliografici

- CAILLOS R. (1967) *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris (trad. it. *I giochi e gli uomini*, Bompiani, Milano 2014, edizione digitale Kindle).
- DAL LAGO A. (2022) *Sangue nell'ottagono. Antropologia delle arti marziali miste*, il Mulino, Bologna.

- FABBRI P., SBISÀ M. (1985) *Appunti per una semiotica delle passioni*, “Aut-Aut”, 208, 1985 (ora in P. Fabbri, G. Marrone, *Semiotica in nuce*, Roma, Meltemi 2001, 237-249).
- FERRERO CAMOLETTO R. (2005) *Oltre il limite. Il corpo tra sport estremi e fitness*, il Mulino, Bologna.
- FONTANILLE J. (2015) *Formes de vie*, Presse Universitaires de Liège, Liegi.
- HAMMAD M. (2004) *Présupposés sémiotiques de la notion de limite*, “Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni”, 330-332, Centro internazionale di semiotica e linguistica di Urbino, Urbino.
- LEONE M. (2010) “Semiotica del Parkour”, in P. Cervelli, L. Romei e F. Sedda (a cura di), *Mitologie dello sport. 40 saggi brevi*, Nuova Cultura, Roma, 208-224.
- PROPP V. (1928) *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad (trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000).
- ZILBERBERG C. (1993) “Seuils, limites, valeurs”, in *On the Borderlines of Semiotics*, Oylä-Vuoski, Imatra (trad. it. “Soglie, limiti, valori”, in P. Fabbri, G. Marrone, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi 2001, 124-138).

## IMMANENZA RADICALE: DALLE TECNOLOGIE EMERGENTI AL FUTURO DEI CARDINI DELLA CULTURA OCCIDENTALE

Simona Chiodo

*Abstract:* Emerging technologies increasingly show the move from an epistemology that reads real particulars through ideal universals to an epistemology that reads real particulars through real particulars. The crisis of ideal universals, also experienced in other articulations of Western culture, seems to be the symptom of the drive towards a radical immanence replacing one of the cornerstones of Western culture: both monotheisms and ancient Greek philosophy conversely worked on the millennial mechanism of reading the particular through the universal, with a stress on abstraction. Our technological era seems to radicalise the crisis that ideal universals experienced since the last century. For instance, emerging technologies, especially if they are digital, seem to replace (universal) transcendence with (particular) immanence through the creation of an immanent technological entity to which, starting with our language, we attribute the classical prerogatives of the (transcendent) divine: omnipresence (if we think of the internet of things), omniscience (if we think of the increasing knowledge that algorithms have of us), omnipotence (if we think of the increasing power that algorithms have over us) and inscrutability (if we think of black boxes). In addition, we can ask ourselves the following question: if it is true that even democracy is founded on the millennial mechanism described above, in the sense that both the (particular) majority and (particular) minorities are subjected to a (universal) rule that applies to

both of them, then what may be democracy's destiny in a technological era that increasingly sabotages the cardinal mechanism on which it is founded?

*Keywords:* Emerging technologies, Wearable technology, Digital twin, Immanence, Transcendence

## 1. Introduzione

Nel 2015, *l'Official Journal of the European Union* ha dato la definizione seguente di medicina personalizzata: “personalised medicine refers to a medical model using characterisation of individuals’ phenotypes and genotypes (e.g. molecular profiling, medical imaging, lifestyle data) for tailoring the right therapeutic strategy for the right person at the right time, and/or to determine the predisposition to disease and/or to deliver timely and targeted prevention”<sup>(1)</sup>. La ripetizione continua della parola “right” (“the right therapeutic strategy for the right person at the right time”) è significativa: la medicina personalizzata, in contrasto implicito con la medicina tradizionale, è più “right”, che identifica una “rightness” sia come correttezza epistemologica sia come correttezza etica, perché è “tailor[ed]” sull’identità individuale. Casi analoghi sono frequenti nelle tecnologie emergenti, che, dalla wearable technology al digital twin, sembrano dare forma all’idea secondo la quale parlare di sviluppo tecnologico significa parlare di personalizzazione crescente, di individualizzazione crescente. I vantaggi sono espliciti: se, da medico, taglio in modo sartoriale la mia terapia sulla tua identità individuale, allora la mia probabilità di salvare la tua vita cresce. Ma, da filosofo, è doveroso riflettere con cura sul significato della personalizzazione descritta, soprattutto se caratterizza in modo esponenziale le tecnologie emergenti che progettiamo e usiamo in modo quotidiano – e la ragione essenziale per la quale è doveroso riflettere con cura sul significato della relazione tra sviluppo tecnologico e personalizzazione crescente

---

(1) *Council conclusions on personalised medicine for patients*, “Official Journal of the European Union”, 2015/C 421/03, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=OJ%3AC%3A2015%3A421%3AFULL> (ultimo accesso, giugno 2022).

è la seguente: personalizzare in modo radicale può significare smontare il meccanismo cardinale che caratterizza l'epistemologia europea, e occidentale per estensione, cioè l'idea secondo la quale il significato del particolare è dato dalla sua relazione con l'universale, e non con un altro particolare.

Sia i monoteismi sia la filosofia greca antica hanno dato genesi al meccanismo epistemologico che ha caratterizzato la nostra cultura per millenni, dalla religione alla filosofia e, ancora, dalla scienza all'arte e alla giurisprudenza: la lettura del particolare reale attraverso l'universale ideale, con un'enfasi sull'astrazione, che, nel caso della religione, mette in relazione il particolare immanente con l'universale trascendente e, nel caso della filosofia, ma anche della scienza, dell'arte e della giurisprudenza, mette in relazione il particolare immanente con l'universale ideale<sup>(2)</sup>.

Al contrario, le tecnologie emergenti sembrano dare forma a una sorta di immanenza radicale a sostituzione del meccanismo descritto: il particolare sostituisce l'universale, sia trascendente sia ideale, e, allora, l'immanente è in qualche modo assolutizzato, con conseguenze che possono essere cruciali per il futuro della cultura occidentale, e che, allora, è essenziale provare a comprendere.

In particolare, nelle pagine seguenti, considererò tecnologie emergenti che esemplificano in modo perspicuo la svolta verso l'immanenza radicale descritta (sezione 2) e rifletterò su due conseguenze che, tra le altre, possono essere cruciali per il futuro della cultura occidentale. La prima conseguenza ha a che fare con la trascendenza (sezione 3): le tecnologie emergenti, soprattutto digitali, sembrano sostituire la trascendenza (universale) con l'immanenza (particolare) attraverso la costituzione di un'entità tecnologica immanente alla quale, a partire dal nostro linguaggio, attribuiamo le prerogative classiche del divino trascendente, cioè onnipresenza (se pensiamo, ad esempio, all'internet of things), onniscienza (se pensiamo, ad esempio, alla conoscenza progressiva che gli algoritmi hanno di noi), onnipotenza (se pensiamo, ad esempio, al potere progressivo che gli algoritmi hanno su di noi) e inscrutabilità (se pensiamo, ad esempio, alla black box). La seconda conseguenza

---

(2) Cfr, se non altro, Berlin (1998, 2003 e 2004), Brzeziński, Coniglione, Kuipers e Nowak (1990-2009), Chiodo (2018), Emmet (1994), Jullien (2011), Pettazzoni (1943), Rescher (1987), Ringgren (1987), Wainwright (1986) e Zagzebski (1989).

ha a che fare con l'idealità, e soprattutto con una sua sfera di applicazione che potrebbe essere esposta a una crisi dirompente nel presente e nel futuro (sezione 4): se è vero che anche la democrazia è fondata sulla relazione tra particolare reale e universale ideale, nel senso che sia la maggioranza (particolare) sia le minoranze (particolari) sono sottoposte a una regola (universale) che vale per entrambe, allora che destino può avere la democrazia in un'era tecnologica che smonta in modo progressivo il meccanismo cardinale sul quale è fondata?

## 2. L'immanenza radicale delle tecnologie emergenti

La filosofia greca antica ci ha dato una parola essenziale per parlarci dell'idea secondo la quale il significato del particolare è dato dalla sua relazione con l'universale: *archè*, che distingue due dimensioni logiche e ontologiche delle quali la prima, cioè l'*archè*, corrisponde alla causa universale e la seconda corrisponde ai suoi effetti particolari. Succede, allora, che, da una prospettiva religiosa, l'*archè* possa agire da trascendenza che dà un significato più preciso e consistente all'immanenza e, da una prospettiva filosofica, l'*archè* possa agire da idealità che dà un significato più preciso e consistente alla realtà. E, ancora, da una prospettiva scientifica, l'*archè* agisce, ad esempio, da legge di gravitazione universale che comprende e definisce le relazioni tra le masse. Da una prospettiva artistica, l'*archè* agisce, ad esempio, da canone che comprende e definisce le proporzioni tra le parti. E, da una prospettiva giuridica, l'*archè* agisce, ad esempio, da legge che comprende e definisce i diritti e i doveri. Dalla religione alla filosofia e, ancora, dalla scienza all'arte e alla giurisprudenza, l'*archè* è l'universale, stabile e condivisibile a sufficienza, a servizio del particolare, instabile e resistente alla condivisibilità sovraindividuale – l'*archè* è la dimensione metafisica, stabile e condivisibile a sufficienza, a servizio della dimensione fisica, instabile e resistente alla condivisibilità sovraindividuale.

Ma, quando consideriamo le tecnologie emergenti, dalla wearable technology al digital twin, l'*archè* sembra cadere – le tecnologie emergenti sembrano dare forma alla caduta letterale dell'*archè*, cioè a una sorta di “anarchismo” che ha articolazioni varie, da una sorta di anarchismo

epistemologico che rimuove l'*archè* come competenza (universale) alla quale l'incompetenza possa fare riferimento a una sorta di anarchismo religioso che rimuove l'*archè* come trascendenza (universale) alla quale l'immanenza possa fare riferimento<sup>(3)</sup>.

Ad esempio, siamo incompetenti perché non abbiamo la patente, ma usiamo i veicoli autonomi per viaggiare. Siamo incompetenti perché non siamo medici, ma usiamo la wearable technology per fare autodiagnosi. Siamo incompetenti perché non siamo giuristi, ma usiamo le piattaforme digitali per scrivere bozze di leggi. Siamo incompetenti perché non siamo progettisti, ma usiamo i software per progettare appartamenti. Siamo incompetenti perché non siamo scrittori, ma usiamo i software per scrivere articoli. Siamo incompetenti perché non siamo giornalisti, ma usiamo i motori di ricerca per trovare informazioni. Siamo incompetenti perché non abbiamo competenze certificate, ma usiamo i social media per fare quasi qualsiasi cosa, dallo chef al life coach.

Quando concentriamo la nostra attenzione sulla wearable technology, e soprattutto sul fenomeno del quantified self<sup>(4)</sup>, possiamo parlare di rimozione dell'*archè* sia perché la competenza del medico è di frequente sostituita dall'incompetenza dell'individuo inesperto che usa la wearable technology per fare autodiagnosi attraverso attività di self-tracking sia perché l'autoreferenzialità del risultato ottenuto radicalizza l'impermeabilità della dimensione particolare, e addirittura autoreferenziale, ad altre dimensioni sia particolari (nel caso di comparazioni con altri individui) sia universali (nel caso di comparazioni con il sapere medico). Nel primo caso, cioè quando la competenza del medico è di frequente sostituita dall'incompetenza dell'individuo inesperto, troviamo esperienze descritte nei modi seguenti nel sito del quantified self: "my doctor had done what he could and medicine had done what they could and I had to do something for myself. [...] so I've kind of cured myself"<sup>(5)</sup>. E con una radicalità maggiore: "I started going to my doctor, but I wasn't really believing in that method, because I didn't see a really problem-solving method. [...] my doctors. They can't help

(3) Ho lavorato in modo esteso sulla questione citata, che non posso sviluppare nello spazio di un articolo, soprattutto in Chiodo (2020).

(4) Cfr <https://quantifiedself.com/> (ultio accesso 23 giugno 2022).

(5) In <https://quantifiedself.com/show-and-tell/?project=750> (ultimo accesso: 23 giugno 2022).

me, so I'll try and find these methods of my own health condition"<sup>(6)</sup>. Nel secondo caso, cioè quando l'autoreferenzialità del risultato ottenuto radicalizza l'impermeabilità della dimensione particolare, e addirittura autoreferenziale, ad altre dimensioni, troviamo esperienze descritte nei modi seguenti nel sito del quantified self: "the most important takeaway for me in my tracking experience is that general assumptions don't work for individuals"<sup>(7)</sup>. E con una radicalità maggiore: "I'm not that interested in coming up with general solutions for other people, I want to improve my condition"<sup>(8)</sup>. E, anche se l'incompetenza e l'autoreferenzialità fanno ottenere risultati che non sono altro che ovvietà (ad esempio, "the less sleep that I am having actually affects the stress level as well")<sup>(9)</sup>, l'ovvietà sembra essere perseguita perché la sua impermeabilità a comparazioni che possono essere critiche, soprattutto nel caso di comparazioni con il sapere medico, è rassicurante: "[I] asked my computer [...] what makes me happy and he says well you have to be healthy, just be active, have a good night sleep and don't be stressed. And that's pretty nice to know that actually what you suppose [...] will make you happy does make you happy"<sup>(10)</sup>.

Quando concentriamo la nostra attenzione sul digital twin, possiamo parlare di rimozione dell'*archè* sia perché l'autonomia umana data dalla competenza umana è sostituita in modo progressivo dall'automazione tecnologica sia, e soprattutto, perché l'idea secondo la quale il particolare è letto attraverso l'universale, cioè attraverso il modello ideale, è sostituita dall'idea secondo la quale il particolare è letto attraverso il particolare, cioè attraverso il digital twin. Nel primo caso, cioè quando l'autonomia umana data dalla competenza umana è sostituita in modo progressivo dall'automazione tecnologica, la letteratura sul digital twin ci offre esempi nei quali, "in modifying and extending features of DT systems, End-User Development (EUD) methods and tools [...] allow end users to act as professionals in those ICT-related domains in which they are not professionals, by creating, modifying, extending and testing digital artifacts without requiring knowledge"

(6) In <https://quantifiedself.com/show-and-tell/?project=563> (ultimo accesso: 23 giugno 2022).

(7) In <https://quantifiedself.com/show-and-tell/?project=15> (ultimo accesso: giugno 2022).

(8) In <https://quantifiedself.com/show-and-tell/?project=181> (ultimo accesso: giugno 2022).

(9) In <https://quantifiedself.com/show-and-tell/?project=324> (ultimo accesso: giugno 2022).

(10) In <https://quantifiedself.com/show-and-tell/?project=847> (ultimo accesso: 23 giugno 2022).



(Barricelli, Casiraghi e Fogli 2019, 167664), perché è possibile “minimising human interference” (Shahat, Hyun e Yeom 2021, p. 17) quando il digital twin è caratterizzato, a partire dal nostro linguaggio, da un’autonomia crescente (che è la parola usata da Kant per identificare, al contrario, niente di meno che il nucleo identitario distintivo dell’essere umano): “a digital twin can achieve self–diagnosing and self–repairing” (Mostafa, Tao e Yu 2021, p. 4) e, ancora, “self–perceiving, self–determining, self–organizing, self–executing” (Deng, Zhang e Shen 2021, p. 132). Nel secondo caso, cioè quando la lettura del particolare attraverso l’universale, cioè attraverso il modello ideale, è sostituita dalla lettura del particolare attraverso il particolare, cioè attraverso il digital twin, sappiamo che, in modo costitutivo, “Unlike traditional engineering models, Digital Twins reflect the particular and individual, the idiosyncratic” (Bruynseels, Santoni de Sio e van den Hoven 2018, p. 3).

Ma, se è vero che le azioni che ripetiamo di continuo ci fanno essere chi siamo, allora la rimozione continua dell’*archè*, dalla rimozione della competenza alla rimozione della comparazione con il sapere e alla rimozione dell’universale, chi ci fa essere? La risposta è di necessità complessa. Nelle pagine seguenti, proverò a identificare, se non altro, due sue articolazioni cruciali.

### **3. La divinità tecnologica immanente**

Una prima articolazione cruciale della risposta alla domanda su chi ci fa essere la rimozione continua dell’*archè* attraverso le tecnologie che progettiamo e, soprattutto, usiamo in modo quotidiano è la seguente: ci fa essere chi prova a montare una sorta di entità tecnologica che, anche se è un artefatto umano, cioè anche se è immanente, è caratterizzata, a partire dal nostro linguaggio, dalle prerogative classiche del divino trascendente, cioè dall’onnipresenza (se pensiamo, ad esempio, all’*internet of things*), dall’onniscienza (se pensiamo, ad esempio, alla conoscenza progressiva che gli algoritmi hanno di noi), dall’onnipotenza (se pensiamo, ad esempio, al potere progressivo che gli algoritmi hanno su di noi) e dall’inscrutabilità (se pensiamo, ad esempio, alla *black box*).

Proviamo a fare un esempio quotidiano. Immaginiamo di ascoltare

una persona che ci parla di una sua malattia. E immaginiamo di riconoscere, tra i sintomi che ci descrive, due sintomi che anche noi abbiamo. Che cosa facciamo quando lasciamo la persona che ci parla? Non siamo medici. L'azione più saggia è parlare con il nostro medico di fiducia, che ci conosce da anni, dei nostri due sintomi – l'azione più saggia è usare l'*archè*, che nel nostro caso è la competenza del nostro medico di fiducia, che ci conosce da anni. Ma siamo (ancora) saggi abbastanza da sapere fare le due cose seguenti, cioè controllare la nostra ansia e aspettare il tempo necessario a parlare con il nostro medico di fiducia? La risposta è che potremmo non essere (più) saggi abbastanza da sapere fare le due cose descritte, perché l'uso quotidiano del nostro smartphone ci fa fare e, soprattutto, ci fa ripetere di continuo, le cose seguenti, che rimuovono sia la fatica di sapere controllare la nostra ansia sia la fatica di sapere aspettare il tempo necessario a parlare con il nostro medico di fiducia. La prima cosa che facciamo ha a che fare con l'onnipresenza dell'entità tecnologica che abbiamo creato: la rete è in qualsiasi spazio e il nostro smartphone è con noi in qualsiasi tempo. Allora, prendiamo subito il nostro smartphone e cerchiamo subito i nostri due sintomi attraverso il motore di ricerca. La seconda cosa che facciamo ha a che fare con l'onniscienza dell'entità tecnologica che abbiamo creato: il motore di ricerca ci dà milioni di informazioni sui nostri due sintomi in meno di un secondo (non siamo medici e, allora, non sappiamo contestualizzare e comprendere le informazioni date. Dovremmo fermarci. Ma non ci fermiamo: leggiamo, se non altro, le informazioni nella prima pagina). La terza cosa che facciamo ha a che fare con l'onnipotenza dell'entità tecnologica che abbiamo creato: se le informazioni che troviamo sono rassicuranti, allora la nostra ansia di partenza diminuisce e, se le informazioni che troviamo sono allarmanti, allora la nostra ansia di partenza aumenta (ancora, non siamo medici e, allora, non sappiamo contestualizzare e comprendere le informazioni date. Dovremmo fermarci. Ma non ci fermiamo: lasciamo che la rete e il nostro smartphone abbiano il potere di diminuire e di aumentare la nostra ansia). La quarta cosa che facciamo ha a che fare con l'inscrutabilità dell'entità tecnologica che abbiamo creato: anche se non sappiamo per quale ragione la prima informazione data è, ad esempio, rassicurante, pensiamo, in modo quasi fideistico, che la prima informazione data sia l'informazione più corretta.

Ancora, se è vero che le azioni che ripetiamo di continuo ci fanno essere chi siamo, allora l'uso continuo di una sorta di entità tecnologica immanente, ma che è caratterizzata dalle prerogative classiche del divino trascendente, chi ci fa essere? La risposta possibile è che ci fa essere chi prova a dissolvere le prove più sfidanti dell'esistenza umana (soprattutto nelle società occidentali contemporanee), tra le quali arrivare a sapere controllare e arrivare a sapere aspettare, attraverso la creazione di una sorta di divinità che è subito pronta all'uso – attraverso la creazione di un'entità tecnologica che ha sia i vantaggi della divinità, cioè l'onnipresenza, l'onniscienza, l'onnipotenza e l'inscrutabilità, sia, e soprattutto, i vantaggi dell'immanenza, cioè l'essere subito pronta all'uso, e addirittura l'essere tascabile<sup>(11)</sup>.

#### **4. Il destino immanente della democrazia?**

Una seconda articolazione cruciale della risposta alla domanda su chi ci fa essere la rimozione continua dell'*archè* attraverso le tecnologie che progettiamo e, soprattutto, usiamo in modo quotidiano è la seguente: ci fa essere chi prova a smontare il meccanismo epistemologico essenziale della nostra cultura, cioè la lettura del particolare reale attraverso l'universale ideale – che è anche la pietra angolare della democrazia.

Quando pensiamo alla democrazia, non dovremmo pensare al meccanismo secondo il quale la maggioranza (più votata) vince sulle minoranze (meno votate) e, in ultimo, legifera, ma dovremmo pensare al meccanismo seguente:

1. la maggioranza corrisponde a non altro che un particolare reale;
2. anche le minoranze corrispondono a particolari reali;
3. sia la maggioranza sia le minoranze sottostanno a un universale ideale, cioè alla meta-regola secondo la quale le regole, dalla costituzione alle leggi, valgono sia per la maggioranza sia per le minoranze – allora, è l'universale ideale, cioè la meta-regola, a essere la pietra angolare della democrazia perché è la condizione alla quale la maggioranza

---

(11) Ho lavorato in modo esteso sulla questione citata, che non posso sviluppare nello spazio di un articolo, soprattutto in Chiodo (2020).

non può essere assolutizzata: anche la maggioranza è non altro che un particolare reale, anche la maggioranza sottostà a un universale ideale, con il quale, allora, non può coincidere.

In sintesi, una logica secondo la quale qualcosa di universale vale per qualsiasi particolare ci spinge a non assolutizzare un particolare tra i particolari, perché è una logica che stabilisce una condizione essenziale: i particolari, dalle minoranze (anche se piccolissime) alla maggioranza (anche se grandissima), condividono la subordinazione all'universale. Ma a che cosa ci spinge una logica contraria, secondo la quale non c'è qualcosa di universale che vale per qualsiasi particolare, ma ci sono particolari che non hanno qualcosa da condividere, perché per il particolare 1 vale un altro particolare  $P_1$  (ad esempio, il suo digital twin), per il particolare 2 vale un altro particolare  $P_2$  (ad esempio, il suo digital twin) etc.?

Proviamo a fare un esempio più semplice e quotidiano. La particolarizzazione progressiva della medicina, dalla wearable technology al fenomeno del quantified self, alla medicina personalizzata e al digital twin, ci spinge a pensare che potrebbe esserci una proporzionalità diretta tra la crescita delle cose che valgono in modo esclusivo per un individuo unico e la crescita della società civile – cosa che potrebbe essere vera in circostanze significative, ma sulla quale la filosofia ha il dovere di riflettere in modo critico anche attraverso una domanda sul destino dell'idea seguente: c'è un senso importante nel quale l'universale che vale per la totalità dei particolari agisce da aggregatore della totalità dei particolari, che passano, allora, da un'enfasi sull'individualità, e in qualche caso sull'individualismo, a un'enfasi sul senso di comunità.

Il passaggio dalla particolarizzazione progressiva della medicina alla questione della democrazia, a partire dalla questione della relazione tra privato e pubblico, è veloce. Ad esempio, quale destino potrebbero avere i particolari, cioè gli individui, che non possono accedere alla medicina personalizzata, se l'universale, cioè il sapere medico, insieme con la medicina tradizionale (che è più sostenibile perché vale per la totalità dei particolari), fosse smontato in modo progressivo? E, attraverso un linguaggio ancora più politico, quale destino potrebbero avere i particolari, se l'universale, che garantisce il loro essere rappresentati da qualcosa di condiviso, fosse smontato in modo progressivo? La scelta della

parola “rappresentati” non è casuale: parlare della capacità dell’universale di rappresentare i particolari significa parlare della logica che caratterizza anche la democrazia, nella quale qualsiasi particolare condivide qualcosa con qualsiasi altro particolare – qualsiasi particolare condivide con qualsiasi altro particolare la possibilità di essere rappresentato, cioè incluso, dall’azione dell’universale, che è la condizione alla quale l’individualismo può essere superato dal senso di comunità.

Riflettiamo attraverso un caso emblematico che ha a che fare, ancora, con le tecnologie emergenti. Secondo lo studio di Awad *et al.*, pubblicato su “Nature”, dovremmo legiferare sui veicoli autonomi sulla base dei risultati dell’esperimento digitale della “Moral machine”<sup>(12)</sup>, cioè sulla base delle preferenze espresse da milioni e milioni di individui su che cosa è più morale fare nel caso di una varietà di casi di collisioni inevitabili (ad esempio, tra un veicolo autonomo con passeggeri meno giovani e pedoni più giovani che non attraversano la strada sulle strisce pedonali). In particolare, secondo lo studio, se la maggioranza delle preferenze espresse da milioni e milioni di individui è “sparing humans over animals, sparing more lives, and sparing young lives” (Awad *et al.* 2018, p. 60. Cfr anche Awad *et al.* 2020), allora dovremmo legiferare sulla base delle tre preferenze citate: “these three preferences may be considered essential building blocks for machine ethics, or at least essential topics to be considered by policymakers” (Awad *et al.* 2018, p. 61). Ma, ancora, la questione sulla quale abbiamo riflettuto torna. Nel caso dell’esperimento digitale della “Moral machine”, i big data, cioè le preferenze espresse da milioni e milioni di individui, possono spingerci a pensare che la maggioranza coincida in qualche modo con la totalità (che è la cosa che gli autori dello studio fanno) – i big data possono spingerci a pensare che la maggioranza, cioè, ancora, il particolare, coincida in qualche modo con la totalità, cioè, ancora, con l’universale, che, in ultimo, è sostituito dall’assolutizzazione di un particolare. Ma l’assolutizzazione di un particolare, anche quando è la maggioranza di milioni e milioni di individui, è comunque esclusiva, e non inclusiva – l’assolutizzazione del particolare smonta comunque la pietra angolare della democrazia. Ad esempio, che destino avrebbero i passeggeri meno giovani se la società legiferasse sulla base dell’assolutizzazione di

---

(12) Cf <https://www.moralmachine.net/> (ultimo accesso 23 giugno 2022).

un particolare che esclude la loro possibilità di essere rappresentati da qualcosa di universale?

La domanda posta sembra un rompicapo, ma la verità è che la sua risposta possibile, e promettente, è già data dal meccanismo cardinale sul quale la democrazia è fondata. L'universale che vale per qualsiasi particolare è, ad esempio, la legge che include la totalità dei particolari, e non una sua parte, cioè la legge secondo la quale, nel caso di collisioni inevitabili, la garanzia maggiore di salvezza è data, se e quando è possibile, a chi rispetta le regole comuni, cioè a chi attraversa la strada sulle strisce pedonali. E la ragione per la quale la legge descritta include la totalità dei particolari, e non una sua parte, è che qualsiasi individuo, sia più giovane sia meno giovane, può scegliere di fare le due cose seguenti: imparare che cosa dice la legge e agire di conseguenza. Al contrario, essere più giovane non è una cosa che è possibile scegliere di essere: essere più giovane è un particolare che, qui, è assolutizzato, e non un universale possibile, e, allora, è qualcosa che esclude e discrimina di necessità, perché non agisce da aggregatore della totalità dei particolari con un'enfasi sul senso di comunità, ma da disgregatore con un'enfasi sull'individualità, e in qualche caso sull'individualismo.

Nello spazio dato, non posso riflettere in modo analitico su altri casi. Ma gli esempi di tecnologie emergenti che ci spingono a dissolvere l'universale nel particolare e, in ultimo, ad assolutizzare il particolare con un'enfasi crescente sull'individualismo, sono numerosi. Basta pensare ai casi innumerevoli nei quali i big data, dalla sfera della salute alla sfera dell'educazione, alla sfera dell'economia e alla sfera dell'accesso generale a servizi pubblici e privati, ci spingono a confondere, da una prospettiva epistemologica, la correlazione (che è qualcosa di particolare) con la causazione (che è qualcosa di universale) e, da una prospettiva etica e civile, numeri altissimi (che sono qualcosa di particolare) con la totalità (che è qualcosa di universale). Ancora, basta pensare ai casi innumerevoli nei quali le tecnologie emergenti, soprattutto digitali, ci spingono ad assolutizzare il nostro caso individuale. In modo crescente, poco ci importa dell'altro, e soprattutto della comparazione tra noi e l'altro, sia quando l'altro è l'esperto che pensiamo di sostituire con la tecnologia (ad esempio, nel caso del medico sostituito dalla wearable technology) sia quando l'altro è l'esperto del quale pensiamo di potere avere

la competenza (ad esempio, nel caso di software che ci fanno fare quasi qualsiasi cosa anche se non abbiamo competenze specifiche) sia quando l'altro, in ultimo, è l'universalità che, anche se sfidante e faticosa, vale anche per la nostra particolarità e, insieme, per la particolarità di qualsiasi individuo.

Ancora, la genesi della democrazia è visibile qui: nella pietra angolare della quale sembriamo volerci disfare, che è l'universale che significa soprattutto che, se c'è qualcosa che vale per qualsiasi individuo, allora la totalità degli individui non è una somma empirica, ma una comunità – ma che destino può avere la comunità, e soprattutto la comunità democratica, in un'era tecnologica che smonta in modo progressivo il meccanismo cardinale sul quale è fondata?

## Riferimenti bibliografici

- AWAD E., *et al.* (2018) *The moral machine experiment*, "Nature", 563: 59-75
- AWAD E., *et al.* (2020) *Universals and variations in moral decisions made in 42 countries by 70.000 participants*, "Proceedings of the National Academy of Sciences", 5/117: 2332-2337
- BARRICELLI B., CASIRAGHI E., FOGLI D. (2019) *A survey on digital twin. Definitions, characteristics, applications, and design implications*, "IEEE Access 7": 167653-167671
- BERLIN I. (1998) *Il senso della realtà. Studi sulle idee e la loro storia*, tr. it. di G. Ferrara degli Uberti, Adelphi, Milano
- (2003) *Il potere delle idee*, tr. it. di G. Ferrara degli Uberti, Adelphi, Milano
- (2004) *Il legno storto dell'umanità. Capitoli della storia delle idee*, tr. it. di G. Ferrara degli Uberti, G. Forti, Adelphi, Milano
- BRUYNSEELS K., F. SANTONI DE SIO, J. VAN DEN HOVEN (2018) *Digital twins in healthcare. Ethical implications of an emerging engineering paradigm*, "Frontiers in Genetics", 9: 1-11
- BRZEZIŃSKI J., F. CONIGLIONE, T.A.F. KUIPERS, L. NOWAK (1990-2009) *Idealization I-XIII. General problems*, "Poznań studies in the philosophy of the sciences and the humanities": 16-29
- CHIODO S. (2018) *Come pensa un europeo. Epistemologia di un agire comune*, Carocci, Roma.

- (2020) *Technology and anarchy. A reading of our era*, Lexington Books-The Rowman & Littlefield Publishing Group, Lanham-Boulder-New York-London.
- (2023) *Technology and the overturning of human autonomy*, Springer, Cham.
- DENG T., K. ZHANG, Z.-J. SHEN (2021) *A systematic review of a digital twin city. A new pattern of urban governance toward smart cities*, “Journal of Management Science and Engineering”, 6: 125-134.
- DICKENSON D. (2013) *Me medicine vs. we medicine. Reclaiming biotechnology for the common good*, Columbia University Press, New York.
- EMMET D. (1994) *The role of the unrealisable. A study in regulative ideals*, St. Martin's Press, New York.
- JULLIEN F. (2011) *L'invenzione dell'ideale e il destino dell'Europa ovvero "Platone" letto dalla Cina*, tr. it. di M. Porro, Medusa, Milano.
- MOSTAFA F., L. TAO, W. YU (2021) *An effective architecture of digital twin system to support human decision making and AI-driven autonomy*, “Concurrency and Computation. Practice and Experience”, 33: 1-15.
- PETTAZZONI R. (1943) *Dio. Formazione e sviluppo del monoteismo nella storia delle religioni*, Zanichelli, Bologna.
- RESCHER N. (1987) *Ethical idealism. An inquiry into the nature and function of ideals*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-New York.
- RINGGREN H. (1987) *Israele. I padri, l'epoca dei re, il giudaismo*, tr. it. di M.R. Limiroli, introduzione di G. Ravasi, Jaca book, Milano.
- SHAHAT E., C.T. HYUN, C. YEOM (2021) *City digital twin potentials. A review and research agenda*, “Sustainability”, 13: 1-20.
- WAINWRIGHT W.J. (1986) *Monotheism*, in R. Audi, W.J. Wainwright, a cura di, *Rationality, religious belief, and moral commitment*, Cornell University Press, Ithaca.
- ZAGZEBSKI L. (1989) *Christian monotheism*, “Faith and philosophy”, 8: 3-18.



## **IMMAGINI D'INTELLIGENZA ARTIFICIALE: COME (NON) VISUALIZZARE L'INVISIBILE**

Alberto Romele

*Abstract:* The purpose of this chapter is to interrogate the presence of religious or sacred elements within popular artificial intelligence (AI) representations, particularly stock images. Instead of taking the route of micro analysis (e.g., of a semiotic analysis of the religious or sacred signs actually present in these images), the author's proposal is to take a macro or meta posture, focusing on the problem of the representability of the religious or sacred as such. The thesis is that much of the criticism of AI stock images is indebted to a purely Western perspective on image and painting, which favors naturalism, perspective, subjectivism, and the creativity of genius (in the romantic sense of the term). Yet, the author wonders whether popular AI images are not (almost) fine as they are, to the extent that we should not treat them as images but rather as icons. The article is divided into three parts. In the first part, it discusses the double disappointment regarding the research on religiosity/sacredness in popular AI images: the first regarding the results of the empirical research done by the author, the second arising instead from the easy criticism (and the equally easy solutions) proposed by the literature. In the second part, the impossibility of representing AI as such is discussed. In the third part, the author proposes a critique

of those who criticize these images, because perhaps these images, if understood as icons, already chart the way of how AI should (or should not) be visually represented.

*Keywords:* Images of artificial intelligence, Icons, Religiosity, Sacred, Representability

## 1. Introduzione

Lo scopo di questo capitolo è quello di interrogare la presenza di elementi religiosi o sacri all'interno delle rappresentazioni popolari dell'intelligenza artificiale (IA), in particolare le immagini di stock. Invece di prendere la via dell'analisi micro (per esempio, di un'analisi semiotica dei segni/segnali religiosi o sacri effettivamente presenti in queste immagini), la mia proposta consiste tuttavia nel prendere una postura macro o meta, incentrata sul problema della rappresentabilità stessa del religioso o sacro. In effetti, la mia ipotesi è che sia proprio a questo livello che si possano trovare le analogie più feconde tra la maniera di rappresentare visualmente l'IA e il religioso o sacro.

In particolare, propongo di intraprendere una via controintuitiva rispetto alla letteratura e i dibattiti esistenti sul tema. In effetti, tutti sembrano essere d'accordo sul fatto che le immagini popolari dell'IA siano non solo brutte da un punto di vista estetico, ma anche problematiche da un punto di vista ontologico così come da un punto di vista etico. Il problema di queste immagini è che non rappresentano la "cosa stessa", ovvero l'IA come essa davvero è e, in questo modo, danno un'immagine falsata dell'IA ai non-esperti del settore.

Il mio argomento è che molta della critica alle immagini di stock dell'IA sia debitrice nei confronti una prospettiva prettamente occidentale sull'immagine e la pittura, che favorisce il naturalismo, la prospettiva, il soggettivismo e la creatività del genio (nel senso romantico del termine). Eppure, mi chiedo se in fondo le immagini popolari dell'IA non vadano (quasi) bene così come sono, nella misura in cui non dovremmo trattarle come immagini ma piuttosto come icone:

L'articolo è diviso in tre parti. Nella prima parte, parlerò della mia

doppia delusione nelle mie ricerche sulla religiosità/sacralità nelle immagini popolari dell'IA: la prima a proposito dei risultati delle mie ricerche empiriche, la seconda derivante invece dalla facile critica (e le altrettanto facili soluzioni) proposte dalla letteratura. Nella seconda parte, parlerò invece dell'impossibilità di rappresentare l'IA in quanto tale. Nella terza parte, proporrò una sorta di critica di chi critica queste immagini, perché forse queste immagini, se comprese come icone, già tracciano la via di come l'IA dovrebbe (o non dovrebbe) essere visualmente rappresentata.

## **2. Una doppia delusione**

Questo capitolo nasce, a ben vedere, da una doppia delusione o frustrazione. Nelle mie ricerche alla fondazione Bruno Kessler, mi sono occupato di immagini dell'intelligenza artificiale (IA) e, più nello specifico, della presenza di elementi che possano richiamare a uno spirito religioso o senso del sacro nelle rappresentazioni popolari dell'IA. Quando parlo di immagini popolari d'IA, intendo quelle immagini che non sono né immagini scientifiche dell'IA (per esempio le immagini che si possono trovare in un articolo scientifico sull'IA) né le immagini propriamente artistiche (ovvero prodotte da coloro che sono – o vorrebbero essere – considerati artisti all'interno del mondo dell'arte). Non sono nemmeno le cosiddette *vues d'artiste* (*artist's impressions* in inglese), ovvero quelle immagini di scienze e tecnologie che risultano dalla collaborazione tra scienziati e artisti. Le immagini prodotte dall'IA, in particolare quelle prodotte da IA generative sono un caso a parte, interessante per me nella misura in cui avranno degli effetti enormi sul tipo di immagini a cui mi interesso. Le immagini popolari dell'IA a cui faccio riferimento sono delle immagini “operaie”; e, sebbene non tutte siano riconducibili a questa categoria, la grande maggioranza di loro sono delle immagini di stock, ovvero delle immagini preprodotte e vendute sui siti di agenzie come Getty Images e Shutterstock.

Senza entrare qui nei dettagli, il mercato delle immagini di stock si divide in due categorie: le immagini macrostock e le immagini microstock. Le immagini macrostock corrispondono alle fotografie stock

tradizionali e alle agenzie come Getty Images. I clienti pagano una tariffa più alta per la licenza di queste immagini perché il macrostock è solitamente (totalmente o parzialmente) esclusivo. Le immagini macrostock sono generalmente prodotte da professionisti che hanno un rapporto stretto con l'agenzia e, in alcune occasioni, sono personalmente sollecitati dall'agenzia a produrre immagini specifiche. Al contrario, le immagini microstock, per cui Shutterstock è la più grande agenzia al mondo, ricorrono a una gamma più ampia di produttori di immagini rispetto alle agenzie macrostock, compresi i dilettanti. Le agenzie microstock vendono le loro immagini a un prezzo molto basso per immagini *royalty-free* esclusivamente via web. I produttori di immagini microstock non hanno praticamente alcun rapporto con l'agenzia, se non l'interazione con un'interfaccia che quantifica i guadagni e fornisce alcuni consigli su come migliorare le proprie prestazioni.

È soprattutto il mercato delle immagini microstock che sarà impattato dall'IA generativa. Non è un caso che a gennaio 2023 Shutterstock abbia lanciato uno strumento per la creazione d'immagini basato sull'IA generativa, siglando un accordo con OpenAI, l'azienda che ha lanciato DALL-E e ChatGPT<sup>(1)</sup>. In fondo, non è che l'ultima tappa di un processo di “algoritmizzazione” delle immagini di stock (Romele e Severo, in corso di pubblicazione) in cui gli esseri umani saranno messi definitivamente “*out of the loop*”. Probabilmente, l'unica cosa che rimarrà degli umani saranno i preconetti e gli immaginari con cui hanno creato le prime immagini popolari dell'IA, immagini con cui gli algoritmi generativi sono stati allenati. In ogni caso, in questo contesto preferisco fare un passo indietro e discutere della situazione attuale, in cui dei produttori isolati e distribuiti in specifiche regioni del pianeta (soprattutto sud-est asiatico ed Europa dell'est), auto-muniti solo di un computer connesso a internet e un software di grafica vettoriale, producono le classiche immagini che vediamo quando cerchiamo “intelligenza artificiale” via un motore di ricerca: dei robot lisci e bianchi che pensano, scrivono e si muovono nello spazio, dei cervelli metà carne e metà circuito, delle particelle che ondulano nello spazio su sfondo blu, eccetera.

Come dicevo, questo articolo nasce da una doppia delusione o

---

(1) <https://gizmodo.com/shutterstock-ai-art-open-ai-dall-e-1850028869>; tutti i link sono stati verificati l'ultima volta il 18 giugno 2023.

frustrazione, relativa alla mia ricerca di elementi religiosi o sacri in queste immagini. La prima deriva dalle mie ricerche sul campo. Negli scorsi mesi ho condotto infatti una ricerca empirica sui produttori e i consumatori di queste immagini (ne ho intervistati una decina), chiedendo loro varie cose, tra cui appunto del loro rapporto col religioso o sacro e se qualcosa di religioso o sacro ci fosse nella loro maniera di rappresentare o usare certe immagini dell'IA. Le risposte sono state di una banalità estrema: non parlo tanto di chi non ha capito davvero la domanda o vi ha risposto negativamente ma piuttosto di chi ha risposto positivamente. In effetti, il tema ricorrente è sempre quello della creazione divina: se l'uomo è stato fatto a immagine di Dio, ora l'uomo sta cercando di creare qualcosa a sua immagine e somiglianza. Poi l'opinione si divide tra gli integrati ("questo ci permetterà di superare malattie, essere quasi immortali, eccetera") e apocalittici ("questo è un grave rischio per l'umanità, delirio di potenza, eccetera"). Tutto qui, niente di più e niente di meno di un buon vecchio mito prometeico che può girare bene o andare storto. Anche a cercare tra gli interstizi del non detto, con le metodologie dell'analisi del discorso, non sono riuscito a estrarne molto di più. In inglese c'è un detto che fa "*never meet your heroes*", "non incontrare mai i tuoi eroi", perché ne rimarrai sicuramente deluso. Ecco, posso dire che questo vale anche per i micro-produttori d'immagini d'IA: nonostante l'enorme impatto di queste immagini sugli immaginari popolari e le attese di senso nei confronti dell'IA, sembra che i produttori di queste immagini abbiano poca coscienza del significato simbolico delle loro produzioni. Nel corso delle interviste, è emersa invece una riflessività attorno allo statuto degradato del loro lavoro, che sempre più assomiglia a una forma di *digital labor*. I contenuti e la qualità delle immagini prodotte sono ormai del tutto asserviti ad altri elementi tecnologici e socioeconomici, in particolare la scelta di un buon titolo e di parole chiave per taggare l'immagine. Taggare bene un'immagine significa infatti darle più possibilità di salire tra i risultati delle ricerche degli utenti e dunque di essere venduta.

Questa tendenza alla banalità simbolica è confermata dalla (poca) letteratura che parla di immagini dell'IA e rapporto col religioso o sacro. Penso per esempio a Singler (2020). In questo articolo, l'autrice si concentra sulle decine (ne cataloga settantanove) di variazioni de *La*

*Creazione di Adamo* di Michelangelo in versione umano-robot che infestano il web e la comunicazione/marketing scientifici sull'IA. L'autrice ne conclude che queste rappresentazioni sono da collocarsi nella galassia del post-umanismo, in particolare si tratta di "narrazioni post-umaniste che esprimono l'apocalittico. Si tratta dell'apocalisse nel senso della trasformazione del mondo, sia attraverso una trasformazione dell'umanità sia attraverso una nuova creazione, e del rapporto tra l'uomo e la macchina creata che ciò suggerisce" (Singler, 2020), p. 14. Quello che mi interessa dire è che se si guarda ai segni espliciti del religioso o del sacro nelle immagini popolari dell'IA, tutto quello che si otterrà sarà in fondo la conferma che queste immagini sono povere, popolari, volgari e ignoranti. Anche a volere andare aldilà della connotazione, ovvero dei singoli elementi che compongono l'immagine, la denotazione che se ne ricava – l'"intelligenzartificialità" si potrebbe dire scimmiettando l'italianità di cui parlava Barthes (1964) quando descriveva la pubblicità della marca francese Panzani – è piuttosto scarna. Si riduce infatti a una serie di impressioni banali, timori e speranze, su un futuro prossimo in cui l'IA sarà un'"alterità" a tutti gli effetti<sup>(2)</sup>.

Vorrei allora qui proporre una prospettiva diversa. Per fare questo, mi ispiro a Leone (2022). Egli afferma che tra i pattern che il linguaggio produce per dare ordine al mondo che abitiamo, la religione ha un ruolo particolare, perché è una sorta di meta-pattern, un pattern meta-riflessivo, attraverso cui gli esseri umani cercano di dare senso allo stesso meccanismo, tipicamente umano, di dare senso alle cose. Lo scopo della semiotica religiosa (che non è appunto una semiotica della – di una – religione) sarebbe quello di investigare quella maniera di fare senso del senso. Ovviamente, non si tratta di un'operazione epistemica astratta, che parte da nulla. Si tratta invece di un'analisi rivolta a quegli artefatti simbolici che rappresentano una sorta di *mise en abyme* di questo fare senso del senso. Rifacendosi al semiotico Juri Lotman, Leone (2022),

(2) Nella tradizione filosofica della post-fenomenologia (Ihde, 1990), si distingue tra diverse relazioni soggetto-tecnologie-mondo. Tra queste, si trovano le relazioni di alterità, in cui il mondo è messo per un attimo tra parentesi e l'interazione si fa appunto tra il soggetto e la tecnologia, con quest'ultima che viene trattata come una quasi-alterità. L'esempio è quello del giocatore solitario di videogiochi. Si potrebbe dire che la connotazione delle immagini dell'IA rende conto dello slittamento dalla quasi-alterità all'alterità forte. A questo livello, sempre per usare il linguaggio di Barthes, la connotazione arriva alle soglie del mito. Ed è forse proprio qui che incontra qualcosa del sacro e del religioso, come figura dell'Alterità per eccellenza.

p. 38 afferma infatti che le culture (e allo stesso modo, le religioni) producono al loro interno degli artefatti simbolici la cui caratteristica principale è quella di rappresentare in scala la totalità di cui fanno parte e le sue dinamiche interne.

La mia proposta è quella di usare questo macromodello per apprezzare le immagini dell'IA. La mia idea è che proprio le immagini dell'IA siano delle *mises en abyme* di un sistema generale di visibilità e invisibilità che ha la sua matrice nel religioso. La mia questione non ruota tanto attorno alla sacralità dell'opera stessa, o come l'opera mette in scena certi elementi sacrali, ma semmai la maniera in cui le immagini dell'IA riproducono eventualmente dei modelli di rappresentazione del sacro.

Dicevo prima che questo capitolo parte da due delusioni. La seconda delusione è quella della critica delle immagini dell'IA. In realtà, è una delusione più profonda a proposito della critica sulle immagini di stock in generale. Le immagini di stock sono spesso ridicolizzate dagli spettatori/consumatori per la loro maniera di rappresentare la realtà in maniera stereotipata. Esistono online dei cataloghi d'immagini di stock che rappresentano donne che ridono da sole mentre mangiano l'insalata o ancora donne che hanno difficoltà a bere dell'acqua da un bottiglia senza versarsene un po' addosso.

Per quel che riguarda le immagini dell'IA, esiste il conto Twitter Not My Robots!, lanciato da ricercatori dell'università tecnologica di Berlino e della Ludwig-Maximilian di Monaco, che raccoglie e ironizza su immagini (molte delle quali immagini di stock) che rappresentano l'IA in maniera "poco appropriata"<sup>(3)</sup>. Secondo le parole dei gestori del conto disponibili sul loro blog, "la robotica, l'intelligenza artificiale e le tecnologie correlate sono spesso visualizzate in modo non prudente né responsabile. Osserviamo che le visualizzazioni di queste tecnologie mescolano spesso la realtà con la (fantascienza), o lo stato attuale della tecnologia con l'orrore distopico o i sogni utopici"<sup>(4)</sup>. Simile è il caso dell'iniziativa Better Images of AI, frutto della collaborazione tra BBC Research & Development, We and AI e il Leverhulme Centre for the Future of Intelligence<sup>(5)</sup>. Anche in questo caso, si dice che le imma-

---

(3) <https://twitter.com/NotMyRobots>

(4) <https://notmyrobot.home.blog/>

(5) <https://betterimagesofai.org/>

gini dell'IA che circolano mancano di “varietà” e di “accuratezza”. Con una predominanza di immagini fantascientifiche, mancano “immagini o idee alternative accessibili”, rendendo difficile una comunicazione “esatta” sull'IA. Questo è un problema importante perché, senza una “comprensione più ampia delle tecnologie dell'IA”, molte persone sono “lasciate all'oscuro” di cose importanti che riguardano la loro vita. Quel che secondo me fa problema di queste critiche – che si trovano praticamente uguali nella poca letteratura scientifica sull'argomento – è il fatto che la qualità di queste immagini (sia estetica che etica e ontologica) viene misurata sulla loro capacità o incapacità di fare riferimento alle cose stesse, ovvero all'esattezza di ciò che “per davvero” è l'IA. Nelle mie ricerche precedenti, ho cercato di mostrare tuttavia che esiste un problema intrinseco di visibilità dell'IA, cosicché la referenza non può essere il canone di valutazione delle sue immagini. Ed è proprio di questo che parlerò nella prossima sezione.

### 3. Quali immagini per rappresentare l'IA

Nella seconda parte di questo capitolo, vorrei affrontare il tema della visibilità o della rappresentazione visuale dell'IA. La prima cosa che deve essere osservata è che esistono poche immagini scientifiche dell'IA, nel senso di poche immagini quando si cerca tra gli articoli scientifici dedicati all'IA. Ciò significa che, a differenza di quel che succede per altre discipline e tecnologie (per esempio le nanotecnologie), l'immagine scientifica ha un ruolo relativamente marginale. L'immagine non gioca cioè un ruolo importante nello strutturarsi delle forme di sapere e nelle pratiche relative all'IA. Direi che è proprio questa mancanza di immagini scientifiche dell'IA ad avere lasciato spazio alle sue rappresentazioni popolari.

In questa sezione, farò principalmente riferimento a un lavoro condotto a partire da un'analisi delle immagini d'IA in due magazine di divulgazione scientifica: il *Journal du CNRS* (il CNRS è l'ente di ricerca nazionale francese) e *Research\*EU*, il giornale di CORDIS, che è l'organismo di divulgazione dei risultati della ricerca per i progetti finanziati dalla Comunità Europea (Romele e Severo, 2023). Tralasciando i dettagli della metodologia e dell'analisi, posso dire che abbiamo isolato tre



maniere predominanti di rappresentare visualmente l'IA: (1) attraverso il codice o l'algoritmo, (2) attraverso la tecnologia in cui l'IA è o dovrebbe essere "incarnata" e (3) in base all'immaginario. Per quanto riguarda (1), intendo tutte quelle immagini che propongono schermi di computer con linee di codice, fogli o lavagne con alberi decisionali, attorno a cui si raccolgono a volte dei ricercatori, eccetera. Per quanto riguarda (2), penso a tutte le rappresentazioni visuali di tecnologia come auto autonome, droni, bracci meccanici, eccetera. Infine, con (3) voglio dire tutte le rappresentazioni dell'IA più fantasiose, quelle che caratterizzano soprattutto le immagini fantascientifiche e quelle di stock. Ora, mi sembra che ci sia una certa tendenza referenzialista nella letteratura scientifica o para-scientifica sul tema, che tende a preferire (1) a (2) e (2) a (3), in base all'idea secondo cui (1) e (2) siano più vicini alle "cose stesse" di quanto non lo siano (3).

Eppure, a ben vedere nessuna di queste maniere è davvero adatta a rappresentare visualmente l'IA in maniera "affidabile". Nel caso di (1), per esempio, è chiaro che rappresentare un algoritmo non significa rappresentare l'IA. Sarebbe come dire che un'immagine del cervello è una rappresentazione affidabile dell'intelligenza umana. Ma come l'intelligenza umana, anche l'intelligenza artificiale è visibile solamente "in atto". A questo si aggiunge il fatto che l'algoritmo, così come l'albero di decisione, sono già degli strati sopraelevati rispetto a quel che "davvero" succede a livello della macchina. Si tratta insomma di interfacce che ci permettono di dialogare (e dare ordini) alla macchina ma certo non ci permettono di accedere a ciò che la macchina "per davvero" è o fa. Aggiungo infine che, soprattutto allo sguardo del non esperto, l'algoritmo è del tutto incomprensibile e comunque un'immagine sarà per forza sempre un frammento di esso. Nel caso di (2), è poi chiaro che tutte queste tecnologie, come le auto autonome e i droni, potrebbero tranquillamente essere delle scatole vuote e non contenere nessuna IA. Insomma, anche queste immagini non ci danno da vedere l'IA in quanto tale. Infine, il caso di (3) è il più facile da accusare di "scorrettezza" e "imprecisione" rispetto alla "vera" IA. Ma appunto, a ben vedere non c'è molta differenza con quel che succede a livello di (1) e (2), visto che nessuno di questi livelli sembra essere in grado di rappresentare l'IA "per davvero".

Per questo motivo, non ci resta che constatare che esiste un problema di visibilità intrinseco quando si tratta di visualizzare l'IA. Di fronte a questo problema, sembrano esserci due soluzioni. La prima, che io chiamo “soluzione iconoclasta”, consiste nel limitare fortemente e, in alcuni casi, vietare proprio l'uso d'immagini quando si parla d'IA. Si tratta senza dubbio di una via percorribile, come d'altronde è stata percorsa, nel caso della rappresentazione del divino, da molte correnti religiose. Nelle mie analisi precedenti (Romele, 2022) ho proposto tuttavia un approccio diverso. Sono partito dalla letteratura sull'etica della comunicazione scientifica, argomentando che molta di essa ha come valore o principio ultimo la *kenosi*, ovvero lo svuotamento di sé. In altre parole, secondo questa letteratura lo scopo ultimo della comunicazione scientifica sarebbe quello di lasciare spazio, fino a svuotarsi, alla scienza e alla tecnica come si fa per davvero. Contro questa prospettiva kenotica (che è anche referenzialista), ho invece argomentato che scopo della comunicazione scientifica dovrebbe essere quello di stimolare il dibattito, il dissenso (il termine è ripreso da Jacques Rancière) e l'agonismo (il termine è ripreso dalla Chantal Mouffe) tra i non esperti, includendo così questi ultimi nei processi d'innovazione dai quali sono solitamente esclusi.

È opinione comune che la narrazione abbia una funzione esplicativa. Per questo motivo la narrazione è solitamente considerata uno strumento importante per la divulgazione scientifica, anche in aggiunta, ad esempio, alla divulgazione dei precetti religiosi. Tuttavia, il critico letterario britannico Franck Kermode (1979) ha sostenuto che la narrazione ha spesso la funzione di separare e oscurare. Egli ha utilizzato le parabole dei Vangeli come esempio paradigmatico. In particolare, ha sottolineato il seguente passo del Vangelo di Marco (4, 11-12): “A voi è stato dato il segreto del regno di Dio. Ma a quelli che stanno fuori tutto è detto in parabole, affinché (*hina* in greco) vedano sempre, ma non percepiscano mai, e ascoltino sempre, ma non comprendano mai; altrimenti, si potrebbero convertire ed essere perdonati!”

Questo passo indicherebbe che le parabole sono mezzi arbitrari di separazione tra chi è dentro e chi è fuori, il cui scopo ultimo sarebbe quello di escludere questi ultimi dal Regno di Dio. Propongo di applicare queste considerazioni al nostro oggetto di studio. In particolare,

ho introdotto nei miei lavori la nozione di “anestetica”, una parola che si riferisce al fatto che la distribuzione del sensibile legata a immagini simili (estetica) ha effetti anestetici su coloro che sono “fuori”. Il problema non è dunque se le immagini dell’IA facciano riferimento all’IA oppure no, quanto se esse siano capaci di suscitare forme di dibattito, dissenso e agonismo oppure lo anestetizzino. Questa soluzione mi sembra però oggi insufficiente, perché è in qualche modo prigioniera di un preconceito importante su che cosa sia o che cosa debba fare un’immagine.

#### **4. Una critica della critica**

Nel suo articolo *Is Commercial photography a Public Evil? Beyond the Critique of Stock Photography* (2021), Paul Frosh, uno dei pochi grandi esperti di immagini di stock, si fa una domanda a mio avviso legittima: ma davvero tutta questa critica alle immagini di stock ci sta portando da qualche parte? Certo, le immagini di stock sembrano così palesemente esemplificare i processi di standardizzazione, mercificazione, alienazione e classificazione stereotipata che è difficile pensare a un esempio pedagogico migliore per una lezione introduttiva alla critica dell’“industria della cultura” e alla “società dello spettacolo”. Eppure, bisogna anche riconoscere che nel frattempo le immagini di stock sono diventate un genere a parte intera e che per questo sono ormai facilmente riconoscibili. In fondo, proprio perché evidentemente generiche e kitsch – nel senso del kitsch dei santini di cui parla Dondero (2007) –, queste immagini sono più benigne di quelle prodotte per una campagna pubblicitaria ad hoc. Per altro, il fatto che esse siano diventate oggetto non solo di critica ma anche di satira è una buona dimostrazione non solo della loro riconoscibilità, ma anche del fatto che i consumatori spettatori non sono semplicemente passivi di fronte a queste immagini. Hanno invece una capacità di reazione e riappropriazione, per esempio attraverso la parodia e l’ironia – come i *cultural studies* ci hanno insegnato contro una teoria critica troppo facile.

Si potrebbe allora argomentare che è proprio la loro maniera palesemente stereotipata di rappresentare la realtà dell’IA, che le immagini

di stock dell'IA sono in fondo migliori di quelle immagini che pretendono di rappresentare l'IA come essa “davvero è” e lo fanno magari per scopi pubblicitari. È per altro interessante notare come molti di questi tentativi di “demitologicizzare” l'IA lo facciano attraverso una diluizione dell'IA nelle attività del quotidiano – per esempio, anziché rappresentare un robot *à la* Terminator, si preferisce mostrare dei giovani su una panchina, ognuno con uno smartphone in mano. Ora, si potrebbe dire che questa maniera di rappresentare l'IA al quotidiano finisce anche per diluirla nel quotidiano e così farla sparire dai nostri occhi. Si può fare qui l'esempio del trend visuale (i trend visuali sono delle collezioni d'immagini su un argomento specifico) lanciato da Getty Images nel 2020 e intitolato *AI: visualizing the invisible*<sup>(6)</sup>. La presentazione del trend dice:

I nostri dati di ricerca mostrano che la ricerca di “Intelligenza Artificiale” da parte dei clienti è aumentata del 179% negli ultimi 12 mesi. La domanda di immagini relative all'intelligenza artificiale è aumentata a dismisura. Questo include immagini e video di tecnologia quotidiana [...] ma anche ricerche di concetti tecnologici più astratti. Le ricerche di “cybersecurity” sono aumentate del 107%, quelle di “cloud technology” del 153% e, per quel che riguarda “innovation”, che è sempre una delle parole chiave più ricercate, negli ultimi 12 mesi hanno registrato un aumento del 238% per “innovative technology”.

Questi numeri fanno capire tutta l'importanza che le immagini di stock hanno oggi per la visualizzazione dell'IA. La stessa presentazione continua dicendo:

In un momento in cui crescono anche le preoccupazioni sulla cybersecurity e sull'IA che sottrae posti di lavoro agli esseri umani, si avverte la necessità di immagini e video che mostrino l'Intelligenza Artificiale a vantaggio, o almeno a fianco, degli esseri umani e anche che i marchi mostrino trasparenza nell'uso dell'IA, in particolare quando viene utilizzata dai consumatori. Dimenticate quindi i tradizionali toni blu e grigi spesso associati alla narrazione artificiale. Passate a toni più

---

(6) <https://creativeinsights.gettyimages.com/en/trends/technology/ai-visualising-the-invisible>

variegati. Mostrate i diversi modi in cui l'IA è utile a noi esseri umani. Abbracciate immagini concettuali per mostrare il rapporto umanizzante che stiamo avendo con questa tecnologia mentre le diamo un significato.

Mi sembra chiaro che Getty Images non sia particolarmente interessata a promuovere, attraverso le sue immagini, dibattito, dissenso e agonismo a beneficio dei consumatori. Secondo la logica di vendita, è invece interessata ai suoi clienti (coloro che realizzano comunicazioni sull'IA) e ai clienti dei suoi clienti (coloro che producono IA o utilizzano soluzioni basate sull'IA). Cambiando una palette di colori con un'altra, Getty Images non risponde al problema dell'anestetica, ma si limita a sostituire una forma di anestetica con un'altra probabilmente meno evidente, ma proprio per questo più efficace. Paradossalmente, si potrebbe allora dire che il kitsch delle immagini di stock dell'IA permette di far emergere più facilmente i problemi etici dell'IA rispetto alle immagini più realistiche, in cui l'IA è presa al quotidiano, banalizzata e così dimenticata.

Vorrei ora fare un passo ulteriore, che è l'ultimo passo che compirò in questo capitolo. Si tratta in effetti di tornare alla questione iniziale, quella di sapere dov'è il religioso o sacro di queste immagini, un sacro (o religioso) che non è tuttavia visibile nelle forme o negli sfondi, ma piuttosto nelle dinamiche di visibilità e invisibilità che queste immagini sembrano suggerire. E questa questione ha a che fare secondo me con la nostra critica delle immagini dell'IA, una critica che è incentrata non solo sulla referenzialità, come detto sopra, ma anche sul valore autoriale che volenti o nolenti siamo portati a voler attribuire a un'immagine umanamente (e/o artificialmente) prodotta. Per dirla altrimenti, noi valutiamo eticamente, ontologicamente ed eticamente queste immagini non solo in base al loro valore referenziale, ma anche a partire dall'idea secondo cui in quell'immagine, soprattutto se la referenza è impossibile o per lo meno estremamente difficile, ci deve essere impresso qualcosa di colui che la produce. Per dirla in maniera più semplice, siccome le immagini dell'IA non riescono a rappresentare l'IA come essa è, almeno che esse siano belle, originali, fatte dalla mano di un "artista vero". Per esempio, l'iniziativa Better Images of AI di cui abbiamo parlato sopra

ha lanciato un catalogo di immagini alternative d'IA, in accesso libero, prodotte in collaborazione con degli artisti.

In questo senso, le immagini di stock sono agli antipodi di questo canone, perché le immagini di stock non fanno altro che riprodurre i canoni di altre immagini di stock che hanno avuto successo. A furia di ripetere, accumulando nel migliore dei casi una serie di variazioni sull'identico, l'autore sparisce dietro all'opera, e l'opera sparisce dietro alle opere simili che l'hanno preceduta. L'umiltà del produttore di immagini di stock è tanto grande che molto spesso, soprattutto quando si tratta di un produttore di immagini microstock, il suo nome non appare nei credits, ma al massimo uno pseudonimo. Ora, mi chiedo se questa umiltà sia in qualche modo avvicinabile al tema dell'icona sacra e se non sia proprio a partire dal modello dell'icona e non dell'immagine che dovremmo giudicare le rappresentazioni visuali dell'IA.

Mi rifaccio in questo caso al libro di Graziano Lingua *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini* (2006) e, in particolare, alla parte dedicata all'iconodicea di Pavel Florenskij – con riferimento a opere quali Florenskij (2020) e Florenskij (2021). Secondo il pensatore russo, la prospettiva rinascimentale ha rappresentato un vero e proprio spartiacque nel pensiero. I teorici quattrocenteschi ne giustificano l'uso da un punto di vista percettologico e fenomenologico, perché con essa la realtà si dà così come si manifesta all'occhio umano. Eppure, la prospettiva viene anche confusa col massimo dell'oggettività, quando in realtà, dice Florenskij, essa incarna al massimo la soggettività, quella soggettività che è presupposto culturale massimo del Rinascimento (Lingua, 2006), p. 147. Scrive a questo proposito Florenskij (2020), p. 20:

Davvero la prospettiva esprime la natura delle cose, come pretendono i suoi fautori? E davvero, quindi, deve essere considerata sempre e dappertutto come la premessa indispensabile della verosimiglianza artistica? O invece è soltanto uno schema, e per giunta soltanto uno dei possibili schemi di raffigurazione, che corrisponde *non* alla percezione del mondo nel suo insieme, ma semplicemente a *una* delle possibili interpretazioni del mondo, legata fra l'altro a una ben precisa percezione e concezione della vita?

E come chiarisce più avanti, questa precisa percezione e concezione della vita coincide con l'idea che *“una certa soggettività – essa stessa priva di realtà – viene riconosciuta come l'autentico fondamento di cose-rappresentazioni semireali”* (Florenskij, 2020), p. 99.

È allora subito interessante osservare come le immagini che si vogliono alternative rispetto alle immagini di stock dell'IA dominanti lo fanno affermando il proprio carattere soggettivistico. L'arte rinascimentale è fortemente idolatrica, nel senso che l'immagine finisce per esaurirsi nella sua stessa visibilità e non fare più da mediatore verso l'invisibile. Lo scarto è in qualche misura ridotto a zero. Nel caso delle icone, la prospettiva è srausa non per l'incapacità dei suoi produttori ma per la loro volontà di marcare questo solco tra visibile e invisibile. L'iconografo, scrive a questo proposito Lingua (2006), p. 152 non intende creare qualcosa di nuovo e il suo gesto artistico è tutto incentrato nel ritrovare i luoghi di un'eterna dimora comune. C'è allora nelle icone una precisa etica del gesto artistico che impedisce di fare violenza all'ordine eterno del mondo.

Quello che allora mi chiedo è se le immagini di stock dell'IA, in fondo, non vadano già quasi bene proprio così come sono, nella loro maniera ripetitiva e asoggettivistica in cui sono prodotte e si riproducono, sono utilizzate e consumate. La ripetizione del gesto di colui che produce queste immagini, e la riproduzione di ciò che è rappresentato (visto che i temi di queste immagini sono pochi e ricorrenti) finisce per rimandare a qualcosa che trascende l'immagine stessa e il suo autore, qualcosa che va aldilà, proprio come è il caso dell'IA, la possibilità stessa di essere messo in immagine. La predilezione per le immagini di stock dell'IA non è allora forse dovuta alla loro natura fantasiosa e fantasmagorica, quanto al fatto che, in quanto rappresentazioni dell'irrapresentabile hanno, come è il caso delle icone di fronte al divino, piena coscienza dell'irrapresentabilità o per lo meno dell'inesauribilità del loro oggetto. A differenza di quel che succede con le immagini secondo l'algoritmo o secondo la tecnologia di cui ho parlato nella sezione precedente, e a differenza delle immagini artistiche che le dovrebbero sostituire, le immagini di stock rinunciano a ogni pretesa di verità ma anche a ogni pretesa di presa soggettiva sulla cosa rappresentata che, come nel caso della prospettiva per Florenskij, non può che ridurre, azzerare

e neutralizzare quel solco inesauribile tra la rappresentazione e la cosa rappresentata.

## 5. Conclusioni

Anziché tornare su quanto detto fino ad ora, in questa breve conclusione vorrei mettere in avanti un caveat importante. La mia idea è che c'è un'“aria di famiglia” tra il sistema di visibilità del religioso e del sacro messo in opera dalla tradizione iconica e quello di rappresentabilità dell'IA messo in opera dalle immagini vettoriali di stock. In entrambi i casi, c'è infatti un'accettazione dell'impossibile rappresentabilità e, allo stesso tempo, un venir meno delle pretese delle soggettività. A differenza delle immagini artistiche dell'IA, le immagini di stock sono risultato di minime e infinite variazioni, quasi anonime, di immagini precedenti.

Eppure, questo non vuol dire che la somiglianza sia assoluta. D'altronde, è per quello che ho detto più volte che le immagini di stock dell'IA vanno *quasi* bene così come sono. Nel caso delle icone, il lavoro di desoggettivazione ha come scopo esplicito quello di lasciare spazio all'oggetto/soggetto della rappresentazione, che è la divinità, il religioso o il sacro. Nel caso delle immagini di stock dell'IA, invece, non c'è nessuna etica esplicita della rappresentabilità. Sono solo questioni di ordine tecnologico e socioeconomico che portano i produttori di queste immagini a optare per le minime variazioni anziché per l'assoluta novità – che, proprio per la genericità di queste immagini e la necessità di essere vendute al maggior numero di clienti, raramente premia. Soprattutto, mentre nel primo caso è in fondo a Dio che si vuole lasciare spazio, in questo caso non si capisce bene a cosa si stia per davvero lasciando spazio. Più che all'IA in quanto oggetto simbolico e culturale, inafferrabile e quasi irrappresentabile, si sta aprendo forse la via a coloro che producono e innovano nell'ambito dell'IA, agli esperti insomma. Senza dibattito, dissenso e agonismo. Eppure, questa è la mia proposta, ciò non vuol dire che la soluzione vada trovata aldilà di simili immagini, perché è proprio nello stile di queste immagini, che rinunciano sia alla referenza che alla soggettività, che possiamo trovare una nuova risposta etica, estetica e ontologica alla difficile rappresentabilità dell'IA.



## Riferimenti bibliografici

- BARTHES R. (1964) *Rhétorique de l'image*. "Communications", 4(1): 40-51.
- FLORENSKIJ P. (2020) *La prospettiva rovesciata*, Adelphi, Milano.
- (2021) *Le porte regali: saggio sull'icona*, Adelphi, Milano.
- FROSH P. (2021) "Is Commercial Photography a Public Evil? Beyond the Critique of Stock Photography", in Miles M. e E. Welch (a cura di), *Photography and its publics*, Routledge, New York e Londra, 187-206.
- IHDE D. (1990) *Technology and the lifeworld: from garden to earth*, Indiana University Press, Bloomington.
- KERMODE F. (1979) *The genesis of secrecy: on the interpretation of narrative*, Harvard University Press, Cambridge.
- LEONE M. (2022) *Religious Semiotics: A Map*, in Kopytowska M. W., A. Galkowski e M. Leone (a cura di), "Thought-sign-symbol: cross-cultural representations of religion", Peter Lang, New York, 35-58.
- LINGUA G. (2006) *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini: questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Medusa, Milano.
- ROMELE A. (2022). *Images of Artificial Intelligence: a Blind Spot in AI Ethics*. "Philosophy & Technology", 35(1), <https://doi.org/10.1007/s13347-022-00498-3>
- ROMELE A., M. SEVERO (2023) *Que veulent les images de l'IA ? Une exploration de la communication scientifique visuelle de l'intelligence artificielle*. "Sociétés & Représentations", 1: 179-201.
- ROMELE A., M. SEVERO (in corso di pubblicazione). *The Algorithmization of microstock images; or how AI creates its own conditions of possibility*, "Convergence: the international journal of research into new media technologies".
- SINGLER B. (2020) *The AI Creation Meme: A Case Study of the New Visibility of Religion in Artificial Intelligence Discourse* "Religions", 11(5), <https://doi.org/10.3390/rel11050253>



## MENZOGNE, MENZOGNE SFACCiate E ASSERTZIONI

Boris Rähme

*Abstract:* The present chapter explores what happens to the philosophical debate over the definition of lying when one rejects an assumption that is almost unanimously accepted by all sides in the debate: that lies are assertions. The goal of this chapter, then, is to articulate a dialectical option which has so far been neglected, and to motivate it up to a point at which it is no longer obviously implausible. To this end, I present what I take to be the traditional definition of lying, as well as the two broad dialectical options, traditionalism and revisionism, that have been pursued in the literature in response to the prima facie challenges posed to the traditional definition by prima facie cases of lying which involve no attempt to deceive on the part of the speaker. Next, I provide a sketch of what I take to be a plausible account of assertion. This account implies that there are no insincere assertions. Since all sides agree that lies lack sincerity, this account extends into a plausible way of denying that lies are assertions. Ramifications of rejecting the assertion condition on lies are presented and an account of lying in terms of make-believe assertion is envisaged. The chapter concludes with a brief discussion of a third broad dialectical option which, just like the rejection of the claim that lies are assertions, has so far not attracted much attention either.

*Keywords:* Lie, Bald-faced lie, Assertion, Sincerity, Trust

## 1. Introduzione<sup>(1)</sup>

Questo saggio è un esperimento, o meglio un'esplorazione. Cosa succede alla costellazione dialettica del dibattito filosofico sulla definizione di menzogna quando si rifiuta un assunto quasi unanimemente accettato da tutte le parti coinvolte nel dibattito, cioè l'assunto che le bugie sono asserzioni? Il mio obiettivo principale è quindi quello di articolare un'opzione dialettica che finora è stata trascurata nel dibattito filosofico sulla definizione di menzogna e di motivarla fino al punto in cui non può più essere scartata come ovviamente implausibile.

La sezione 1 presenta la definizione tradizionale di menzogna, nonché le due ampie opzioni dialettiche, il tradizionalismo e il revisionismo, che sono state adottate in letteratura in risposta alle sfide poste alla definizione tradizionale da casi di menzogne *prima facie* che non comportano, a prima vista, alcun tentativo di inganno da parte del parlante. La sezione 2 abbozza una concezione dell'atto linguistico di asserzione che ritengo plausibile. Questa concezione implica che la veridicità, cioè il *ritenere* vero ciò che si pronuncia, è costitutiva per le asserzioni. Poiché tutte le parti concordano sul fatto che le bugie siano atti linguistici *non-veridici*, questa concezione si presta come una plausibile giustificazione della tesi secondo cui le menzogne non sono asserzioni. La sezione 3 dà un rapido sguardo ad alcune ramificazioni del rifiuto della condizione di asserzione sulle menzogne e presenta una concezione parziale della menzogna in termini di asserzione *fittizia* che non si inserisce facilmente nella divisione tra la prospettiva tradizionalista e quella revisionista. Per concludere, la sezione 4 discute brevemente una terza ampia opzione dialettica che mette in discussione l'intero dibattito sulla definizione di menzogna e che finora, a sua volta, non ha attirato molta attenzione.

---

(1) La ricerca che sta alla base di questo lavoro è stata condotta all'interno dell'Interregional Project Network IPN 175 "Resilient Beliefs: Religion and Beyond", finanziato dall'Euregio Science Fund.

## 2. Sfide alla definizione tradizionale di menzogna

Tradizionalmente – almeno a partire dal trattato *De mendacio* di Agostino (395) – nel dibattito filosofico sulla definizione di menzogna c'è stato ampio consenso sul fatto che, affinché un atto linguistico *u* si qualifichi come menzogna, *u* deve essere un'asserzione, il parlante (il bugiardo) deve credere che il contenuto proposizionale di *u* sia falso e deve, inoltre, avere l'intenzione di ingannare il suo pubblico nel senso di fargli accettare come vero il contenuto proposizionale di *u*.

Un corollario di questi tre elementi della teorizzazione filosofica tradizionale sulla menzogna è che, affinché una menzogna abbia successo come tale, chi parla deve essere in grado di nascondere al suo pubblico il fatto che non crede a ciò che afferma. La definizione tradizionale può essere così formulata:

La definizione tradizionale di menzogna<sup>(2)</sup>

Un atto linguistico *u* con il contenuto proposizionale che *p* di un parlante *S* rivolto a un uditorio (o pubblico) *H* è una bugia se e solo se,

(1) effettuando *u*, *S* asserisce ad *H* che *p*,

(2) *S* crede che non-*p*,

(3) *S* asserisce che *p* ad *H* con l'intento di ingannare *H*, cioè con l'intento di condurre *H* ad accettare *p* come vero.

Negli ultimi anni, la definizione tradizionale è stata sottoposta a una serie di critiche, basate principalmente su quelli che sono stati considerati da molti come controesempi alla condizione (3), ossia casi di enunciazioni che a prima vista è plausibile caratterizzare come menzogne, ma in cui i parlanti apparentemente non hanno l'intenzione di ingannare i loro interlocutori. Nel 2007 Roy Sorensen ha pubblicato un articolo intitolato “Bald-Faced Lies! Lying without the Intent to Deceive”. Il punto chiave di questo lavoro è espresso in modo sintetico ma completo nel titolo. Un'espressione un po' meno compressa di esso si trova nell'abstract: “Surprisingly, the fact that the speaker

(2) Per facilitare l'esposizione, da qui in poi passerò liberamente dall'uso di '*p*' come segnaposto schematico per frasi dichiarative (come “Oggi è lunedì.”) all'uso di '*p*' come segnaposto per frasi sostantive della forma ‘la proposizione che...’ (ad es., “la proposizione che oggi è lunedì”) e viceversa. La disambiguazione è affidata al contesto.

is lying is sometimes common knowledge between everyone involved (the addressee, the general audience, bystanders, etc.)” (Sorensen 2007: 251)<sup>(3)</sup>. Il saggio di Sorensen ha avuto un effetto considerevole sui dibattiti filosofici sulla menzogna. Se esistono bugie che non comportano l'intenzione di ingannare, che dire allora della condizione (3) della definizione tradizionale?

Le opzioni o posizioni dialettiche nel dibattito filosofico sulla rilevanza di quelle che Sorensen chiama “menzogne sfacciate” (“bald-faced lies”) per la nostra comprensione generale di cosa significhi mentire sembrano essere abbastanza chiare e limitate. A livello generale, ci sono solo due opzioni. O ci si attiene alla tradizione agostiniana, secondo la quale un atto linguistico si qualifica come menzogna solo se comporta l'intenzione di ingannare da parte del parlante, e si cerca di trovare un errore nel ragionamento di Sorensen (opzione tradizionalista); oppure ci si schiera con Sorensen, eliminando la condizione (3) dalla definizione di menzogna (opzione revisionista).

Queste ampie opzioni dialettiche sono state articolate e sviluppate in modi diversi<sup>(4)</sup>. La posizione tradizionalista è stata difesa, ad esempio, da Jennifer Lackey (2013), Jörg Meibauer (2014) e Jessica Keiser (2016). Lackey (2013) si propone di dimostrare che, a dispetto delle apparenze, quelle che Sorensen chiama “menzogne sfacciate” implicano una certa intenzione di ingannare da parte di chi parla. Il ragionamento di Lackey richiede qualche modifica alla condizione (3), ma non richiede di abbandonare del tutto la sostanza di tale condizione. Secondo Lackey, quelle che Sorensen chiama “menzogne sfacciate” sono, in effetti, menzogne. Ma questo non costituisce un problema per la definizione tradizionale perché, contrariamente a quanto pensa Sorensen, le “menzogne sfacciate” implicano un'intenzione di ingannare. Secondo Meibauer (2014), tutte le menzogne sono asserzioni, ma gli atti linguistici che Sorensen chiama “menzogne sfacciate” non sono asserzioni. Si tratterebbe piuttosto di “atti di aggressione verbale” non assertori. Pertanto, quelle che Sorensen chiama “bald-faced lies” non sono affatto menzogne, ma qualcosa di completamente diverso. Di conseguenza

---

(3) Per un utile approfondimento di ciò che si intende per “common knowledge” in questo caso, si veda Kenyon (2003, p. 241).

(4) Per una panoramica complessiva si veda Meibauer (2019) e Stokke (2018), pp. 17-36.

non possono essere considerate come controesempi alla definizione tradizionale di menzogna. Anche secondo Keiser tutte le bugie sono asserzioni. Keiser concorda con Meibauer (e si trova in disaccordo con Lackey) sostenendo che “bald-faced lies are not genuine instances of lying because they are not genuine instances of assertion” (Keiser 2016, p. 462). A differenza di Meibauer, tuttavia, non caratterizza quelle che Sorensen chiama “menzogne sfacciate” come atti di aggressione, ma come mosse in un gioco linguistico distinto dall’habitat naturale delle asserzioni, ossia il gioco della conversazione<sup>(5)</sup>: “[T]hough in many cases what the bald-faced liar is doing may look very much like assertion on the surface, it is in fact not a conversational move at all but rather a move in a different kind of language game” (Keiser 2016, p. 469).

L’opzione revisionista, invece, è stata difesa, ad esempio, da Sorensen (2007), Saul (2012), Fallis (2014) e Carson (2010). Al contrario dei tradizionalisti (con l’eccezione di Lackey), i revisionisti ritengono che l’espressione “menzogna sfacciata” non sia un termine fuorviante. Ciò che Sorensen chiama “bald-faced lies” sono menzogne a pieno titolo e *non* comportano l’intenzione di ingannare. Secondo i revisionisti, l’intenzione di ingannare non è costitutiva della menzogna. A loro avviso, la definizione tradizionale di menzogna deve essere rivista.

Non mi addentrerò in una discussione sui dettagli di queste varie posizioni, né presenterò le diverse definizioni di menzogna che ne sono derivate. È evidente che il fenomeno che Sorensen chiama “bald-faced lies” esiste. Se l’espressione “menzogna sfacciata” sia o meno un termine fuorviante è una questione interessante di per sé, ma non è rilevante per la discussione che seguirà. Rilevanti sono piuttosto le domande seguenti: cosa succede se neghiamo l’assunto, trasversalmente accettato da tradizionalisti e revisionisti, che le menzogne sono asserzioni? E ci sono delle ragioni plausibili per negare questo assunto?

---

(5) Keiser non è molto chiara su cosa intenda per “conversazione”. Caratterizza implicitamente questo gioco linguistico raccontando una storia austriaca sugli atti illocutivi e sostenendo che “to participate in a conversation [...] is to perform and understand illocutionary acts” (Keiser 2016, p. 465).

### 3. Una domanda scomoda: le bugie sono affermazioni?

In questa sezione cercherò di motivare l'idea che non tutte le menzogne sono asserzioni, almeno fino al punto in cui questa idea acquisti una plausibilità tale da essere presa sul serio nel dibattito sulla definizione di menzogna<sup>(6)</sup>. Ovviamente, ci sono almeno due modi in cui si può cercare di argomentare contro la tesi secondo cui tutte le bugie sono asserzioni: cercando di sostenere che alcune bugie non sono asserzioni o cercando di sostenere che nessuna bugia è un'asserzione. In quanto segue, seguirò quest'ultima strategia.

Un punto di partenza promettente è il pensiero che la menzogna consiste nel  *fingere*  di compiere un certo tipo di atto linguistico, cioè nel fingere di compiere un'asserzione. Se fingo di leggere un libro, non sto leggendo un libro. Analogamente, se fingo di asserire che *p*, non asserisco che *p*. Se le bugie sono asserzioni fittizie, allora non sono asserzioni.

Un secondo pensiero è che asserendo che *p* mi impegno a difendere il contenuto proposizionale della mia asserzione contro le controprove e le obiezioni, e a ritrattare la mia asserzione originale che *p* nel caso in cui queste ultime prevalgano (Brandom 1983). Se le menzogne fossero asserzioni, allora ci si dovrebbe aspettare che la forza assertoria dell'atto linguistico sopravviva all'ammissione che si trattava di una menzogna, cosicché, anche dopo la mia ammissione, mi resterebbe ancora qualcosa da ritrattare. Il mio intento di ingannare sarebbe stato rivelato, ma la mia asserzione starebbe ancora in piedi. Ma non sembra essere così. Nel momento in cui ammettono che un determinato atto linguistico era una menzogna, i parlanti ritrattano *eo ipso* ciò che hanno detto. In altre parole, tali ammissioni *sono* ritrattazioni. In effetti, un parlante che ha ammesso che una sua enunciazione *u* era una menzogna dovrebbe essere scusato se si sentisse in imbarazzo sul da farsi nel caso in cui, dopo aver ammesso che *u* era una menzogna, i suoi interlocutori insistessero ancora affinché difendesse il contenuto proposizionale di

---

(6) A un livello molto generale – e poco informativo – considero gli atti assertori come atti linguistici la cui struttura performativa-proposizionale può essere schematizzata come segue: io (con la presente)  $\Phi$  che *p*, dove “ $\Phi$ ” va sostituito con l'indicativo presente singolare di prima persona di un verbo performativo assertorio (“asserire”, “affermare” ma anche “giurare” e, forse, “promettere”) e “*p*” è un segnaposto schematico per frasi dichiarative (ad esempio, “oggi è venerdì”, “le elezioni presidenziali statunitensi del 2020 sono state truccate”, “i pinguini ondeggiano”).



$u$  contro le obiezioni e, non riuscendoci, ritrattasse la sua affermazione di quel contenuto.

Fin qui tutto bene. Ma le due considerazioni appena esposte sono soltanto degli accenni. Come possono essere approfondite? A questo punto ci serve una concezione plausibile della pratica dell'asserzione che implichi che un dato atto linguistico  $u$  di un parlante  $S$  è un'asserzione solo se  $S$  è veridico nel compiere  $u$ . In altre parole, ci serve una concezione plausibile dell'asserzione secondo la quale la veridicità è (parzialmente) costitutiva delle asserzioni. Ricordiamo che il mio scopo è quello di sostenere l'affermazione che nessuna bugia è un'asserzione. Poiché tutti concordano sul fatto che nessuna menzogna è un'enunciazione (*utterance*) veridica, un modo per perseguire questo obiettivo è quello di sostenere che se un'enunciazione  $u$  di un parlante  $S$  è un'asserzione, allora  $S$  è sincero o veridico nel compiere  $u$ .

Seguendo liberamente Robert Brandom (2000), possiamo pensare alle asserzioni in termini di pretese di conoscenza (*knowledge claims*): "assertions have the default status and significance of implicit knowledge claims [...]. Making an assertion [...] is making a knowledge claim" (Brandom 1994, p. 201) Secondo Brandom, quindi, non si può compiere l'asserzione che  $p$  senza pretendere di sapere che  $p$ : "So the aspiration not only to *truth* but to *knowledge* is built right into the normative structure of assertional practice" (Brandom 1994, p. 204).

La conoscenza è uno stato epistemico complesso e la letteratura sulla definizione di conoscenza è enorme. Fortunatamente, per gli scopi attuali, non è richiesta una definizione di conoscenza. Possiamo accontentarci di un elenco adeguatamente generico di condizioni necessarie che data la sua genericità, non dovrebbe essere controverso. Un soggetto epistemico  $S$  sa che  $p$  solo se

- (i)  $S$  crede che  $p$ ,
- (ii)  $S$  è giustificato nel (ha il titolo epistemico per) credere che  $p$ ,<sup>(7)</sup>
- (iii) è vero che  $p$ .

(7) Ritengo che questa condizione sia accettabile anche per i sostenitori di un'interpretazione ampiamente externalista (*externalist*) o affidabilista (*reliabilist*) della conoscenza. La questione controversa tra gli externalisti, gli internalisti e i sostenitori di teorie che non rientrano in questa distinzione non è l'affermazione che la conoscenza richieda una qualche forma di titolo epistemico, ma la questione di come la condizione di titolo epistemico debba essere definita.

Se la conoscenza è complessa nel modo appena indicato, dovremmo aspettarci che le pretese (*claims*) di conoscenza riflettano tale complessità. La condizione (i) si traduce in una pretesa di veridicità, la condizione (ii) in una pretesa di titolo epistemico, e la condizione (iii) in una pretesa di verità. Come distinzione analitica, questa sembra plausibile<sup>(8)</sup>. Insieme all'assunto che non si può compiere un atto assertorio senza avanzare una pretesa di conoscenza, la distinzione ci fornisce una risposta plausibile alla domanda sul perché la verità, la veridicità e la giustificazione (il titolo epistemico) abbiano una rilevanza normativa per la prassi dell'asserzione, cioè alla domanda sul perché dovrebbero essere considerate dimensioni lungo le quali gli atti *prima facie* assertori possono essere criticati. Quando partecipano alla prassi dell'asserire, i parlanti non possono fare a meno di accettare di essere ritenuti responsabili sulla base di questi standard. Ogni qualvolta *siano* ritenuti responsabili in questo modo, essi sono ritenuti responsabili alla luce dei *propri* standard.

Il discorso sulla rilevanza normativa della verità, del titolo epistemico e della veridicità per la prassi assertoria può essere reso più preciso formulando esplicitamente delle norme di verità, veridicità e giustificazione. È chiaro che bisogna essere cauti nella formulazione di queste norme per non incorrere in conseguenze assurde. Una formulazione evidentemente assurda per quanto riguarda la verità sarebbe la seguente:

(1) Se è vero che *p*, allora è obbligatorio asserire che *p*.

La verità di una proposizione *p* non obbliga nessuno ad asserire *p*. Non esiste un obbligo epistemico individuale o collettivo di asserire tutte le proposizioni vere, indipendentemente dal fatto che i loro valori di verità siano o meno di nostro interesse. Pertanto, (1) è falso. Per citare Karl Popper (1963, pp. 311-312): "Mere truth is not enough; what we look for are *answers to our problems*. [...] [W]e are not interested in mere truth but in interesting and relevant truth". Se da un lato non si può escludere *a priori* che il valore di verità di una qualsiasi

---

(8) Si noti di passaggio che accettare questa distinzione analitica non comporti l'accettazione della tesi secondo cui si possa sostenere una pretesa di verità *V* senza sostenere anche la pretesa di essere giustificati nel (o di avere il titolo epistemico per) sostenere *V*.

proposizione diventi rilevante in un certo contesto, dall'altro non lo si può neanche assumere *a priori*.

Pascal Engel fornisce una spiegazione leggermente migliore della rilevanza normativa del valore di verità delle proposizioni per le asserzioni:

- (2) "Truth is the aim or norm of assertion, in the sense that an assertion is correct if and only if it is true" (Engel 2007, p. 14).

La formulazione di Engel riduce la correttezza normativa degli atti assertori alla verità dei loro rispettivi contenuti proposizionali:

- (2\*) Un'asserzione della proposizione che  $p$  è normativamente corretta se e solo se è vero che  $p$ .

La verità di una data proposizione  $p$  sarebbe quindi necessaria e sufficiente per la correttezza normativa di qualsiasi asserzione di  $p$ . Ma anche questa affermazione è insostenibile, come dimostra il seguente scenario:

Takeshi asserisce che il numero di libri presenti nel suo studio è dispari. Il contenuto proposizionale della sua asserzione è vero, ma l'unica giustificazione che Takeshi può dare per la sua asserzione consiste nella seguente *idée fixe*, che crede vera ma che è di fatto falsa: "Ho mal di testa, e ogni volta che ho mal di testa c'è un numero dispari di libri nel mio studio".

Se la caratterizzazione di Engel della rilevanza normativa della verità per le asserzioni fosse accurata, allora l'asserzione di Takeshi sarebbe normativamente corretta nelle circostanze descritte. Ma è chiaro che non lo è. Il fatto che una data asserzione sia o meno normativamente corretta è sottodeterminato dal valore di verità del suo rispettivo contenuto proposizionale. L'asserzione di Takeshi è scorretta nonostante la verità ipotizzata di ciò che dice, perché la ragione sulla base della quale Takeshi asserisce che il numero di libri nel suo studio è dispari è assurda. Così come (1), (2) e (2\*) sono false.

Quindi la verità di una data proposizione  $p$  non è una condizione

sufficiente per la correttezza normativa delle asserzioni che hanno  $p$  come contenuto proposizionale. Ma se l'ipotesi che non si possa asserire che  $p$  senza sostenere che è vero che  $p$  è sulla strada giusta, allora la verità di  $p$  è certamente una condizione necessaria per la correttezza normativa di qualsiasi asserzione di  $p$ . Questo punto può essere espresso attraverso la seguente norma di verità:

(VNA) Asserisci che  $p$  solamente se è vero che  $p$ !

Se la norma prescrittiva (VNA) è una norma valida per le asserzioni, allora la seguente frase dichiarativa (VNA'), che può essere intesa come *equivalente* dichiarativo di (VNA), esprime una tesi vera sulle condizioni di correttezza normativa degli atti linguistici assertori:

(VNA') È normativamente corretto asserire che  $p$  solamente se è vero che  $p$ .

Per quanto riguarda la pretesa di giustificazione (ovvero, di avere il titolo epistemico per compiere l'asserzione), possiamo formulare una norma analoga a (VNA):

(GNA) Asserisci che  $p$  solo se hai il titolo epistemico per ritenere vero che  $p$ !

Così come (VNA), (GNA) ha un equivalente dichiarativo:

(GNA') L'asserzione che  $p$ , di un parlante  $S$ , è normativamente corretta solo se  $S$  è epistemicamente legittimato a ritenere che la proposizione che  $p$  sia vera.

(VNA), (GNA) e i loro equivalenti dichiarativi, rendono esplicite delle norme dell'asserzione che i parlanti stessi si impegnano a riconoscere compiendo degli atti assertori. Nel quadro attuale, quindi, sia la congiunzione di (a) e (b) che quella di (a) e (c) sono concettualmente incoerenti:

- (a) L'atto linguistico  $u$  di  $S$  è un'asserzione.
- (b)  $S$  non avanza la pretesa che il contenuto proposizionale di  $u$  sia vero.
- (c)  $S$  non sostiene la pretesa di essere epistemicamente legittimato ad accettare come vero il contenuto proposizionale di  $u$ .

Il fatto che, nel quadro attuale, (a) e (b) così come (a) e (c) siano concettualmente incoerenti può essere espresso dicendo che, nel quadro attuale, avanzare una pretesa di verità e avanzare una pretesa di giustificazione sono condizioni parzialmente costitutive del compiere un atto assertorio. Se questo è corretto, allora abbiamo

- (VA) Un atto linguistico  $u$  di un parlante  $S$  è un'asserzione solo se, eseguendo  $u$ ,  $S$  sostiene una pretesa di verità per il contenuto proposizionale di  $u$ .
- (GA) Un atto linguistico  $u$  di un parlante  $S$  è un'asserzione solo se, eseguendo  $u$ ,  $S$  avanza la pretesa di avere il titolo epistemo per considerare vero il contenuto proposizionale di  $u$ .

Prendendo spunto dalla distinzione di Searle tra norme regolative e costitutive di una prassi (Searle 1969, pp. 33-42), (VA) e (GA) possono essere caratterizzate come norme costitutive dell'asserzione, (VNA) e (GNA) come norme regolative. Mentre un parlante può infrangere le norme regolative (VNA) e (GNA) e comunque compiere un'asserzione, un parlante che non avanza una pretesa di verità o una pretesa di legittimità epistemo fallisce *eo ipso* nel fare un'asserzione. Un'ipotesi plausibile è che (VNA) e (VA) da un lato, (GNA) e (GA) dall'altro, si trovino nelle seguenti relazioni esplicative: (VNA) e (GNA) sono norme regolative dell'asserzione perché (VA) e (GA) sono norme costitutive dell'asserzione.

Che dire, allora, delle pretese di veridicità? Occorre tracciare una distinzione parallela tra una norma regolativa e una norma costitutiva dell'asserzione anche in questo caso? Per arrivare alla conclusione che non soltanto la pretesa di veridicità ma la veridicità stessa sia costitutiva per gli atti assertori si deve insistere di no. Più precisamente, si deve insistere che, mentre i parlanti possono compiere asserzioni false e/o senza

titolo epistemico, non è possibile compiere un'asserzione non veridica, cioè asserire che  $p$  senza ritenere vero che  $p$ . Avremmo così una norma costitutiva della veridicità:

(SA) Un atto linguistico  $u$  di un parlante  $S$  è un'asserzione solo se, al momento del compimento di  $u$ ,  $S$  ritiene che il contenuto proposizionale di  $u$  sia vero.

Viceversa, l'idea di una norma valida di tipo regolativo secondo la quale l'asserzione che  $p$ , fatta da un parlante  $S$ , è normativamente corretta solo se  $S$  è veridico nell'asserire che  $p$  presupporrebbe che ci possano essere asserzioni non veridiche. E questo è precisamente ciò che nega chi sostiene l'approccio qui prospettato.

Considerata insieme alla definizione tradizionale di menzogna, (SA) ha l'implicazione palesemente falsa che le menzogne non esistano, forse addirittura la conseguenza assurda che sia concettualmente impossibile mentire. I sostenitori della definizione tradizionale di menzogna o, se vogliamo, di qualsiasi definizione che includa il vincolo secondo cui  $u$  è una menzogna solo se  $u$  è un'asserzione, prenderanno questo fatto come prova che la concezione di asserzione proposta qui è sbagliata. Chi sostiene la concezione di asserzione qui prospettata, invece, lo prenderà come una buona ragione per supporre che le bugie non sono asserzioni. Ritengo che quest'ultima posizione non sia palesemente irragionevole.

Chi sostiene l'approccio qui preso in considerazione non è costretto a negare l'intima connessione tra la menzogna e la pratica dell'asserzione. Deve solo negare che questa connessione sia colta dal pensiero che le menzogne siano asserzioni. Secondo costoro, le menzogne sono una specie di asserzioni *fittizie*. Pur non essendo asserzioni, le menzogne sfruttano e sono rese possibili dall'esistenza di norme intersoggettivamente riconosciute della pratica dell'asserzione e dal fatto che queste norme sono ampiamente rispettate.

Un'ulteriore considerazione che può dare sostegno alla concettualizzazione dell'asserzione qui prospettata parte dall'idea plausibile che, per quanto riguarda la funzione delle asserzioni nei contesti sociali di comunicazione, si possa pensare che le asserzioni abbiano la rilevanza per

*default* di inviti alla fiducia<sup>(9)</sup>. Un parlante che asserisce che *p* può essere descritto come qualcuno che rivolge un invito ai suoi interlocutori a considerare il fatto che afferma che *p* come una buona e affidabile ragione testimoniale per la proposizione che *p*. La fiducia, in questo senso, è strettamente correlata a uno dei meccanismi principali che sorreggono la comunicazione intersoggettiva quotidiana: l'interpretazione caritatevole. Implicitamente, e a seconda del contesto, i parlanti sembrano seguire delle massime di interpretazione caritatevole più o meno esigenti. Tali massime possono variare dalla debole presunzione di coerenza logica alla forte presunzione di conoscenza. In una formulazione generica, esse prevedono che, nell'interpretare le enunciazioni (*utterances*) e le azioni altrui, ci si debba sforzare di ridurre al minimo l'attribuzione di evidenti assurdità, evidenti falsità (errori), evidenti irrazionalità e implausibilità all'*interpretandum*. Se alla fine otteniamo un'interpretazione secondo la quale il nostro *interpretandum* contiene evidenti incoerenze (contraddizioni), irrazionalità, falsità o assurdità, allora questo deve essere considerato come un segno della problematicità non tanto dell'*interpretandum* quanto dell'interpretazione proposta.

Le massime dell'interpretazione caritatevole devono essere considerate come sconfessabili (*defeasible*). Esse rimangono in vigore finché non ci sono prove del contrario, cioè finché non abbiamo ragioni specifiche per pensare che i nostri interlocutori esprimano opinioni assurde, false o irrazionali. Cercare di aderire a tali massime è forse una virtù intellettuale o epistemica, strettamente connessa a quella che a volte viene chiamata "umiltà epistemica" o "umiltà intellettuale", cioè a un atteggiamento fallibilista nei contesti interpretativi. Se giungiamo a un'interpretazione che attribuisce una palese falsità o irrazionalità al nostro *interpretandum*, allora può darsi che la colpa sia nostra, che abbiamo commesso degli errori nel nostro sforzo interpretativo – o almeno questo è ciò che dovremmo presumere. Ma oltre a essere una virtù, la carità nell'interpretazione espone i parlanti a dei rischi. Poiché ci raccomanda di *fidarci* dei nostri interlocutori, a meno che non abbiamo ragioni specifiche per non fidarci, l'adesione a massime interpretative di carità ci rende vulnerabili alle violazioni della fiducia epistemica. Le bugie sono tentativi di sfruttare questa vulnerabilità.

(9) Cfr, per esempio, Levy (2022a) e i saggi raccolti in Faulkner e Simpson (2017).

Sebbene le considerazioni precedenti non siano sufficienti a giustificare una vera e propria definizione di menzogna, esse suggeriscono almeno una concettualizzazione parziale della menzogna nei termini di asserzioni fittizie<sup>(10)</sup>.

### *Menzogne come asserzioni fittizie*

Un'enunciazione *u* con contenuto proposizionale *p* di un parlante *S* rivolto a un uditore (o pubblico) *H* è una menzogna solo se

- (1) effettuando *u* *S* fa finta di asserire che *p*,
- (2) *S* fa finta di asserire che *p* con l'intento di condurre *H* a fidarsi e accogliere *u* come testimonianza sincera della verità di *p*.<sup>(11)</sup>

Occorrerebbe dire molto di più per giustificare l'adozione della concezione di asserzione e della concezione parziale di menzogna appena delineate. Ma ritengo che le considerazioni sopra esposte rendano almeno plausibile sia l'affermazione che le menzogne non sono asserzioni, sia l'idea di pensare alle menzogne come asserzioni *fittizie* di un certo tipo.

## **4. Ramificazioni**

Chi sostiene la concezione della menzogna sopra esposta dovrà negare che quelle che Sorensen chiama "menzogne sfacciate" siano davvero menzogne. Laddove è risaputo da tutte le parti che il parlante *S* non è veridico o sincero, e tutti sanno che tutti sanno che è così, sarebbe inutile cercare un'intenzione da parte di *S* di indurre l'interlocutore a credere che *S* sia sincero o di accogliere la sua enunciazione *u* come

---

(10) Per certi aspetti, la concezione parziale di menzogna qui prospettata assomiglia alla definizione di menzogna proposta da Paul Faulkner (2007, pp. 537-538). Faulkner, tuttavia, sostiene che le bugie sono asserzioni. Si veda anche Simpson (1992).

(11) Secondo questa concezione parziale di menzogna, (1) e (2) esprimono delle condizioni necessarie che un atto linguistico deve soddisfare per qualificarsi come menzogna. Perché non dire che (1) e (2) sono anche congiuntamente sufficienti? Una ragione per essere cauti ha a che fare con quelle che Lackey (2007) chiama "selfless assertions" (asserzioni disinteressate).



testimonianza affidabile della verità del contenuto proposizionale di *u* (a meno che non si supponga che il parlante sia ottuso). Se questa intenzione è costitutiva della menzogna, come sostiene l'approccio prospettato qui, allora quelle che Sorensen chiama "menzogne sfacciate" non sono affatto menzogne.

Per quanto riguarda questo aspetto, la concezione della menzogna qui presa in considerazione sembrerebbe concordare con le definizioni tradizionaliste proposte da Meibauer (2014) e Keiser (2016). Ma la concordanza è ovviamente fasulla. Per Meibauer e Keiser il fatto che quelle che Sorensen chiama "menzogne sfacciate" non siano asserzioni giustifica la tesi secondo cui quelle enunciazioni non sono menzogne. Secondo il punto di vista qui prospettato, però, nessuna menzogna è un'asserzione.

Se non sono asserzioni e non sono menzogne, allora cosa sono i fenomeni che Sorensen chiama "menzogne sfacciate"? Si noti che chi sostiene la visione qui prospettata non è costretto a rispondere a questa domanda. Propone, invece, una definizione di menzogna secondo la quale le enunciazioni che Sorensen raggruppa sotto l'etichetta di "menzogna sfacciata" non sono menzogne. Può semplicemente negare che la definizione dell'espressione "menzogna sfacciata" fornita da Sorensen determini un'estensione che meriti interesse filosofico. In modo più conciliante, potrebbe notare che alcune di queste enunciazioni sono caratterizzabili come atti linguistici apertamente strategici, cioè come atti linguistici che non fanno alcun tentativo di nascondere le loro intenzioni manipolatorie.

La stessa enunciazione può essere sia una menzogna ingannevole sia un caso di quelle che Sorensen chiama "menzogne sfacciate".<sup>(12)</sup> Consideriamo la seguente dichiarazione, fatta tramite una nota piattaforma di *microblogging* di cui tendo a dimenticare il nome, da una persona di cui tendo a dimenticare il nome, circa quattro anni prima che questa persona venisse eletta in una delle cariche geopoliticamente più potenti dell'odierno pianeta Terra:

- (a) "Il concetto di riscaldamento globale è stato creato da e per i cinesi al fine di rendere la produzione statunitense non competitiva."

---

(12) Questo è un punto sostenuto da Kenyon e Saul (2022), uno dei contributi più significativi al dibattito filosofico sulla menzogna degli ultimi anni.

Consideriamo ora la seguente affermazione, fatta da mio figlio – un istante prima di buttarsi a terra dalle risate – la mattina del suo quarto compleanno, in risposta alla mia domanda se avesse mangiato la mia fetta di torta (che era sparita):

(b) “No, non ho mangiato la tua fetta di torta”.

Come sempre quando si confrontano due oggetti distinti, ci sono somiglianze e differenze. La maggior parte delle somiglianze e delle differenze tra le due emissioni linguistiche (a) e (b), inclusi i loro contesti, sono irrilevanti ai fini attuali. Alcune meritano attenzione. Per esempio, è plausibile ipotizzare che né l'autore di (a) né quello di (b), mio figlio, credessero a ciò che dicevano. Tutti e due erano insinceri nel momento dell'enunciazione.<sup>(13)</sup> Inoltre, è plausibile supporre che né l'autore di (a) né mio figlio avessero avuto l'obiettivo di convincere o persuadere l'intero pubblico di quanto detto. Entrambi erano probabilmente consapevoli del fatto che alcuni membri del loro pubblico sapevano che l'emissione linguistica in questione non era un'espressione sincera e onesta di una convinzione da parte del parlante. Infine, sia (a) che (b) si qualificano come menzogne sfacciate nel senso di Sorensen. Questo per quanto riguarda le somiglianze rilevanti.

Per quanto riguarda invece le differenze, solo una è rilevante a questo punto: (a) ha raggiunto un pubblico eterogeneo di decine di migliaia di persone, (b) ha raggiunto un pubblico di una sola persona (me).

Caratterizzare (b) come una menzogna sfacciata può apparire piuttosto eccessivo e sopra le righe. Anche se teniamo conto del fatto che Sorensen considera quelle che chiama “menzogne sfacciate” come fenomeni moralmente neutri (cfr Sorensen 2007, p. 263) rimane discutibile che (b) possa essere caratterizzata come una menzogna in *alcun* senso utile della parola “menzogna”. Dopo tutto, (b) non era altro che uno scherzo.

Se (a) sia o meno una menzogna ingannevole, una menzogna sfacciata nel senso di Sorensen o qualcosa di completamente diverso dipende, tra le altre cose, dal fatto che il suo autore credesse o meno a ciò che

---

(13) Qui si tratta di un'affermazione empirica che avrebbe bisogno di prove psicologiche a sostegno. Per quanto riguarda mio figlio, sono sicuro che sia vera, mentre per quanto riguarda l'autore di (a) sono un po' meno sicuro.

ha trasmesso al momento dell'atto. Chi lo sa? Ma dipende anche dalla questione se le decine di migliaia di segnali di apprezzamento che (a) ha ricevuto segnalavano un accordo epistemicamente motivato (accettazione della verità) o qualcos'altro. Forse un sottoinsieme consistente delle decine di migliaia di condivisioni e segnali di apprezzamento sono stati emessi da persone che ignoravano le prove pubblicamente accessibili che contraddicono la verità di (a) e si sono semplicemente fidate di (a) in quanto proveniente da un individuo da loro considerato come autorità (epistemica o morale o religiosa). Per farla breve: qualsiasi risposta sensata alla domanda se (a) fosse una menzogna ingannevole, un caso di quelle che Sorensen chiama "menzogne sfacciate" o nessuna menzogna affatto, deve essere relativizzata tenendo conto degli atteggiamenti doxastici del suo autore al momento della trasmissione e dei sottoinsiemi del pubblico che è stato raggiunto da essa. Per quanto riguarda alcuni sottoinsiemi del pubblico (a) può essere stata una menzogna sfacciata nel senso di Sorensen, per quanto riguarda altri può essere stata una normale bugia ingannevole, e se l'autore credeva al contenuto della sua emissione linguistica (ipotesi alquanto stravagante), allora non era una menzogna affatto.

Soprattutto in contesti in cui enunciazioni come (a) hanno un pubblico ampio e diversificato e in cui i loro promulgatori e seguaci dispongono di grande potere comunicativo grazie alle loro posizioni politiche, religiose, economiche o socio-mediatiche, una versione diluita del principio di interpretazione caritatevole può essere ancora opportuna. È però richiesto un cambiamento del proprio atteggiamento interpretativo, bisogna cioè passare dalla presunzione di razionalità epistemica alla presunzione di razionalità puramente strumentale, dalla domanda sul perché epistemico alla domanda sul perché motivazionale e strumentale. Invece di liquidare enunciazioni come (a) come rumori inutili che sono al massimo fastidiosi ma a conti fatti insignificanti, si dovrebbe supporre che i loro promulgatori siano motivati dall'idea che le loro enunciazioni servano a qualche obiettivo che essi stessi vogliono raggiungere o al cui raggiungimento vogliono contribuire. Quando tali enunciazioni vengono ricevute da un vasto pubblico, possono agire come inquinanti epistemici su larga scala (Levy 2022b).

Pensare alla presunzione di razionalità strategica nei termini di un

principio di carità diluito sembra adeguato da un lato perché anche per l'interpretazione di enunciati come (a) ci impone di presupporre una forma di razionalità invece che irrazionalità o ottusità. Da un altro punto di vista, però, la caratterizzazione "principio di carità" può risultare inadeguata. Se abbiamo a che fare con ciò che *ricogliamo* come un atto linguistico apertamente strategico che ha la struttura superficiale di un'asserzione e un contenuto proposizionale evidentemente falso, quale ragione potremmo mai avere per cercare di interpretarlo in modo *caritatevole*? Stando così le cose, l'espressione "principio di vigilanza" potrebbe essere una scelta migliore.

## 5. Conclusioni

Nella sezione 2 ho delineato due opzioni dialettiche generali di fronte a quelle che Sorensen chiama "menzogne sfacciate" e sullo sfondo della definizione tradizionale di menzogna. Ne ho omessa una terza che è più radicale delle due che ho presentato in quanto rifiuta un presupposto fondamentale e implicito dei dibattiti sulla menzogna in filosofia analitica: che la formulazione di una definizione di menzogna che sia allo stesso tempo priva di arbitrarietà, estensionalmente adeguata e in grado di accogliere *tutte* le nostre "intuizioni" preteoriche sia un obiettivo sensato. La negazione di questo assunto può certamente essere sostenuta da forti ragioni. Come scrive laconicamente Tim Kenyon (2003, p. 242): "there are cases, and there are cases".

Un modo per esprimere il punto principale dell'opzione dialettica che ho qui in mente è quello di adattare al nostro caso quattro frasi del paragrafo iniziale del famoso saggio di Alfred Tarski "On the Concept of Logical Consequence", sostituendo l'espressione "logical consequence" con l'espressione "a lie"<sup>(14)</sup>:

With respect to the clarity of its content the common concept of a lie is in no way superior to other concepts of everyday language. Its extension is not sharply bounded and its usage fluctuates. Any attempt to

---

(14) Tarski, dopo il caveat, proseguì a sviluppare la sua celebre definizione semantica di conseguenza logica.

bring into harmony all possible vague, sometimes contradictory, tendencies which are connected with the use of this concept, is certainly doomed to failure. We must reconcile ourselves from the start to the fact that every precise definition of this concept will show arbitrary features to a greater or less degree (Tarski 1983 [1936], p. 409).

A mio avviso, tuttavia, l'idea che si possa giungere a una definizione di menzogna che sia non arbitraria, estensionalmente adeguata e "intuitivamente" accettabile, deve essere mantenuta come ipotesi euristica finché non abbiamo buone ragioni per supporre che tutte le opzioni dialettiche siano state articolate ed esplorate fino in fondo, e che nessuna di esse sia soddisfacente.

Per concludere, vorrei brevemente affrontare la seguente domanda: nelle pagine precedenti ho forse sostenuto che nessuna menzogna è un'asserzione perché tutte le asserzioni sono sincere e nessuna menzogna lo è? No, non è quello che ho sostenuto. Infine, non sono del tutto convinto che la sincerità sia una condizione necessaria per l'asserzione e, di conseguenza, che le menzogne non siano qualificabili come asserzioni. Il motivo non è il fatto che non sono pienamente convinto della narrazione sugli atti assertori presentata nella sezione 2 (sebbene, in effetti, non sia pienamente convinto), ma piuttosto l'intuitività del pensiero che frasi come "Takeshi ha asserito in modo non veridico che..." utilizzate in modo letterale, possano talvolta esprimere proposizioni vere. Tuttavia, per quanto riguarda l'intuitività basata sulla competenza linguistica, e per quanto possa valere, negare che le bugie siano asserzioni, non sembra essere più controintuitivo che, ad esempio, affermare che tutto ciò che rientra nell'estensione dell'espressione "menzogna sfacciata", come definita da Sorensen, sia davvero una bugia a tutti gli effetti.

Contrariamente a quella che sembra essere l'opinione generale nei dibattiti correnti sulla definizione di menzogna, credo che negare che le bugie siano asserzioni non equivalga a negare una proposizione ovviamente vera la cui accettazione non ha bisogno di essere giustificata. L'obiettivo del presente saggio era quello di rendere sufficientemente plausibile da essere presa sul serio la tesi secondo cui le menzogne *non* sono asserzioni. In ogni caso, si può pensare senza cadere in

contraddizione che la sincerità sia costitutiva dell'asserzione ma sempre assente nella menzogna e che, di conseguenza, le menzogne non siano asserzioni.

## Riferimenti bibliografici

- AGOSTINO DI IPPONA (Vescovo di, Santo) (2001) *La menzogna* (391), trad. it. di M. Bettetini, Bompiani, Milano.
- BRANDON R. (1983) *Asserting*, "Noûs", 17: 637-650.
- (1994) *Making It Explicit: Reasoning, Representing and Discursive Commitment*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- CARSON T. (2010) *Lying and Deception: Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford.
- ENGEL P. (2007) "What's the Use of Truth?", in P. Engel e R. Rorty, *What's the Use of Truth?* (a cura di P. Savidan), Columbia University Press, New York, 1-30.
- FALLIS D. (2014) *Are Bald-Faced Lies Deceptive After All?*, "Ratio", 28: 81-96.
- FAULKNER P. (2007) *What Is Wrong with Lying?*, "Philosophy and Phenomenological Research", 75: 535-557.
- FAULKNER P., TH. SIMPSON (a cura di) (2017) *The Philosophy of Trust*, Oxford University Press, Oxford.
- KEISER J. (2016) *Bald-faced Lies: How to Make a Move in a Language Game Without Making a Move in a Conversation*, "Philosophical Studies", 173: 461-77.
- KENYON T. (2003) *Cynical Assertions: Convention, Pragmatics, and Saying 'Uncle'*, "American Philosophical Quarterly", 40: 241-248.
- KENYON T., J. SAUL (2022) "Bald-faced bullshit and authoritarian political speech: Making sense of Johnson and Trump", in L. R. Horn (a cura di), *From Lying to Perjury: Linguistic and Legal Perspectives on Lies and Other Falsehoods*, De Gruyter Mouton, Berlin, Boston, 165-194.
- LACKEY J. (2013) *Lies and Deception: An unhappy Divorce*, "Analysis", 73: 236-48.
- LEVY N. (2022a) *In Trust We Trust: Epistemic Vigilance and Responsibility*, "Social Epistemology", 36: 283-298
- (2022b) *Bad Beliefs: Why They Happen to Good People*, Oxford University Press, Oxford.

- MEIBAUER J. (2014) *Bald-faced Lies as Acts of Verbal Aggression*, "Journal of Language Aggression and Conflict", 20: 127-50.
- \_\_\_\_ (2018) "Bald-Faced Lies", in J. Meibauer (a cura di), *The Oxford Handbook of Lying*, Oxford University Press, Oxford: 252-263.
- POPPER K. R. (1963) *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, Routledge & Kegan Paul, London.
- SAUL J. (2012) *Lying, Misleading, and What Is Said: An Exploration in Philosophy of Language and in Ethics*, Oxford University Press, Oxford.
- SEARLE J. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SIMPSON D. (1992) *Lying, Liars and Language*, "Philosophy and Phenomenological Research", 52: 623-639.
- SORENSEN R. (2007) *Bald Faced Lies! Lying without the Intent to Deceive*, "Pacific Philosophical Quarterly", 88: 251-264.
- STOKKE A. (2018) *Lying and Insincerity*, Oxford University Press, Oxford.
- TARSKI A. (1936): "On the Concept of Logical Consequence", in J. Corcoran (a cura di), *Alfred Tarski: Logic, Semantics, Metamathematics*, Hackett Publishing, Indianapolis 1983: 409-420.





## **SE L'INTERPRETAZIONE DEL RELIGIOSO SI FA INTERSEZIONALE: DIVERSITÀ E MINORANZE RELIGIOSE NELLA TOPOLOGIA DELLE CATEGORIE SOCIALI E GIURIDICHE**

Valeria Fabretti, Ilaria Valenzi

*Abstract:* In the face of the temptation to interpret the religious with given, sometimes extreme, categories, the intersectional approach calls for an exercise that we might call de-polarizing. Intersectionality suggests a relational reading of the areas of the religious, that is, placed in relation to other categorical areas and their new meanings, further definitions of being-in-the-world, and situated at their points of intersection in an articulated social and legal topology. To move from spatial to visual metaphor, intersectionality looks at the forms of religious belonging in the absence of a real 'spotlight' pointed at it, and rather privileges a 'backlit' view. Precisely in returning a less flattened image of the religious, freed from a mono-categorical hermeneutic, such a view appears better able to highlight its thickness and prismatic nature. The contribution discusses valence and limits of the intersectional interpretive approach in the face of the urgency of equipping sociological and legal sciences with constructs capable of restoring the specificity and complexity of the religious, as well as its interpenetrations with the secular.

*Keywords:* Religion, Intersectionality, Minorities, Freedom of Religion or Belief (FoRB), Identities

## 1. Introduzione

Nella religione e nei fenomeni religiosi l'attività interpretativa trova un significativo banco di prova. In diversi ambiti disciplinari tale questione rappresenta un laboratorio aperto che induce all'utilizzo e alla progressiva sostituzione di strumenti in grado di restituire almeno alcune delle sfaccettature che identificano la dimensione religiosa nella sua distintività.

Da un punto di vista giuridico, l'interpretazione riguarda prima di tutto la norma (Betti 1957). Se essa si concretizza nell'attività di attribuzione di significato a testi dal contenuto vincolante, al fine di ricercare soluzioni pratiche a questioni oggetto di controversie possibili o concrete (Pino 2021), lo scopo dell'interpretazione giuridica è *fare diritto*. L'interpretazione concorre cioè alla configurazione dell'ordinamento giuridico e alla sua trasformazione, con ciò operando scelte di natura politica tese, in una veste innovativa del ruolo dell'interprete, a dare corpo ai diritti fondamentali della persona e a promuoverne l'attuazione (Pino 2011). Con riguardo al tema del religioso, appare essenziale partire da alcuni nodi problematici che attraversano la riflessione nei contesti degli ordinamenti giuridici occidentali.

Il primo attiene alla incompetenza del legislatore ad elaborare una definizione univoca e normativa di religione, a fronte della riconducibilità a quest'ultima di effetti giuridici in termini di protezione per individui e comunità (Madera 2018). Diritti nazionali e sovranazionali offrono in tal senso tutela attraverso il riconoscimento del diritto di libertà religiosa, ma la mancanza di una definizione giuridica di religione si riverbera nella difficoltà di tracciare il confine tra aree di credenza, non credenza, identità e stili di vita che godono di siffatta protezione da parte dell'ordinamento giuridico e aree che, diversamente, ne sono prive (Gunn 2003).

Il secondo nodo riguarda il ruolo delle Corti che, con il loro operato, concorrono alla interpretazione del mondo, anche religioso. In tale attività, è fondamentale l'impulso di singoli e gruppi portatori di diritti e interessi non sempre intercettati dalle norme e perciò a rischio di invisibilità giuridica. L'attivismo giudiziario fornisce pertanto materiale interpretativo teso a superare visioni essenzialiste o analogiche

del religioso, basate sui binomi inclusione/esclusione e somiglianza/differenza (Crenshaw 1989, 2011). Lo stesso, peraltro, ben si inserisce nel contesto delle società polarizzate dalle *culture wars* (Hunter 1991, Stoeckl e Uzlaner 2022), nelle quali la funzione giurisdizionale estende o limita i diritti in campo civile, familiare, etico (Annicchino 2018, Mancini e Rosenfeld 2018).

Il terzo nodo riguarda un certo grado di rigidità normativa nella descrizione delle caratteristiche della persona e dei gruppi sociali. L'impianto generale di natura monocategoriale trova nel diritto antidiscriminatorio uno degli esempi più calzanti. In tal senso, si registra una tendenziale difficoltà ad interpretare olisticamente gli elementi costitutivi delle individualità e a comprenderne le forme di intersezione (Bello 2020). Appare pertanto evidente come nuove forme di interpretazione giuridica più attente ad un approccio globale alle soggettività e più capaci di includere le espressioni variabili di gruppi di credenza sembrano favorire l'affermazione più matura del principio di uguaglianza (Gianformaggio 2005).

Nelle scienze sociali, di contro, l'interpretazione è innanzitutto accesso ai riferimenti simbolici che orientano gli attori sociali. Interpretare richiede di individuare e analizzare i significati collettivi e il senso soggettivo alla base delle azioni degli individui, e da essi attribuiti alle esperienze che attraversano. Interpretare la religione richiede quindi di affrontare ciò che la religione è in quanto esperienza significata e performativa. Questo aspetto, assieme al carattere polisemico e trasformativo della religione, rende problematica una sua definizione. Se l'interpretazione della dimensione religiosa in chiave secolarizzazione – interpretazione, dunque, di un oggetto tendente a scomparire – sembra aver mostrato alcuni errori di “ottica”, dovuti in larga parte a distorsioni essenzialistiche, generalizzanti e etnocentriche proprio su cosa è la religione (Rosati e Stoeckl 2012), la critica a questa prospettiva non è foriera di alternative interpretative condivise. Emblematica la difficoltà di affrontare secondo categorie peculiari quella che è forse la più significativa variante semantica del religioso oggi, ovvero la distinzione tra “religione” e “spiritualità” (Costa 2019). Dinanzi a queste difficoltà, si può essere tentati di allargare lo spettro, aprendo la categoria religione fino ad annettere ad essa tutti i sistemi fondamentali di senso e valore, al

costo di una certa rarefazione della presa teorica ed empirica (Fabretti 2019). Nella consapevolezza dell'eterogeneità di significati associabili al religioso e della sua natura cangiante, si può richiamare il rischio di una tale perdita di "messa a fuoco". Ci si può chiedere se, attorno al religioso, sia ancora possibile delimitare configurazioni di senso "intelligibili senza essere per questo ineluttabili" (Costa 2019, p. 25) e quali strumenti interpretativi possano "estrarle" dalla mera e imperscrutabile dimensione soggettiva per renderle visibili in termini di forme, pratiche, spazi, contesti.

Attingendo ad un lavoro comune di ricerca condotto negli ultimi anni, discutiamo in questo Capitolo la possibile utilità della lente costituita dal concetto di intersezionalità per il raffinamento della prospettiva interpretativa, sia di taglio giuridico che di tipo sociologico, di fronte alle aporie appena richiamate.

In apertura (par. 1), il Capitolo individua una strada aperta, entro la discussione sull'intersezionalità, per un recupero di taglio critico della dimensione categoriale. Ne discute, successivamente, la possibile utilità rispetto all'accesso interpretativo alla religione (par. 2). Infine, il testo propone un'esercitazione di taglio giuridico (par. 3) e sociologico (par. 4) finalizzata a testare le potenzialità del concetto di intersezionalità nel riconoscimento delle istanze riferibili alle minoranze religiose nelle nostre società.

## **2. L'affermarsi dell'intersezionalità: una strada aperta per un uso critico delle categorie**

Negli ultimi trent'anni almeno, l'uso del concetto di intersezionalità ha dato vita ad un discorso interdisciplinare e internazionale. Se è vero che le rivendicazioni dei primi del Novecento sulla condizione delle donne di colore doppiamente marginalizzate avevano sollevato il "problema dell'intersezionalità" ben prima di nominarlo (Perilli e Ellena 2012), si deve poi all'attivista e giurista statunitense Kimberlé Crenshaw (1991) la proposta di utilizzare questo termine. Muovendo dal confronto interno con la *Critical Race Theory*, Crenshaw riprendeva le prospettive critiche emerse nel femminismo nero, inserendole nel dibattito che si

stava sviluppando in quegli anni negli Stati Uniti in ambito giuridico in merito ai limiti delle politiche di pari opportunità basate sul “sesso”, per una parte, e sulla “razza”<sup>(1)</sup> / “etnia” per l'altra.

Nel concetto di intersezionalità Crenshaw individua, quindi, uno strumento giuridico capace di individuare gli aspetti della simultaneità nell'analisi dei sistemi di oppressione e delle violenze subite dalle donne nere, in opposizione a quei dispositivi legislativi basati su un riferimento a categorie esclusive, come sesso o genere e classe. Tuttavia, la portata del lavoro di Crenshaw va ben oltre il campo giuridico e si connette a sviluppi di pensiero interni anche ad altre discipline interessate allo studio e al contrasto dei fenomeni di discriminazione e, prima ancora, alla comprensione delle identità e delle situazioni sociali in un mondo complesso (Davis 2008). Infatti, l'intersezionalità si propone di osservare e spiegare criticamente come le diverse categorie identitarie – e le diverse e molteplici forme di appartenenza ai gruppi sociali – non siano concepibili come ambiti distinti ma si sovrappongano e intersechino nella realtà situata dei soggetti, e retroagiscano infine su di essi portando con loro determinati effetti, in particolar modo di oppressione e di dominio sociale (Bello 2020).

Va certo sottolineato che, nelle scienze sociali, diversi filoni teorici hanno alimentato una visione intersezionale ancora prima che la discussione su questo concetto abbia preso avvio. Pensiamo al concetto di *intersecazione delle cerchie sociali* elaborato da Georg Simmel (1908) già ai primi del Novecento; sino alla recente riflessione sull'intercultura, alle teorie della diversità e della *super-diversità* (Vertovec 2007)<sup>(2)</sup>.

Ai fini di questo contributo, particolarmente interessante, nell'insieme ormai nutrito di studi ed approcci teorici e metodologici sull'intersezionalità, è la discussione maturata attorno alla stessa idea di *categoria*.

Una parte di questi studi sottolinea come le categorie siano costruzioni sociali, esercizi di potere e di discriminazione<sup>(3)</sup> a loro volta, mai

---

(1) Nella consapevolezza della inappropriatezza del termine “razza” entro qualsivoglia discorso scientifico, e degli effetti stigmatizzanti che questo concetto produce tutt'ora nel linguaggio politico e di senso comune, intendiamo qui menzionare questo termine unicamente quando e come utilizzato dai contributi bibliografici cui facciamo riferimento nell'analisi.

(2) Sul rapporto tra intersezionalità e super-diversità, un utile contributo è offerto da: Geerts, Withaeckx e van den Brandt, 2018.

(3) Come richiama Bello (2020), infatti, i processi di categorizzazione di cui il diritto è intriso determinano la scelta dei fattori protetti e definiscono i confini del diritto

neutrali e incapaci di spiegare la complessità dell'esperienza soggettiva (Choo e Ferree 2010). È il caso dell'approccio *anti-categoriale*<sup>(4)</sup>, che ha origine all'interno della corrente post-strutturalista del pensiero femminista e antirazzista, e che, a livello metodologico, si basa su tecniche di ricerca aperte e capaci di de-costruire le categorie stesse (ad esempio, nuove etnometodologie e forme di de-costruzione semantica e narrativa del discorso).

Altre prospettive, tuttavia, richiamano la possibilità che le categorie facciano parte dell'equipaggiamento di chi studia l'intersezionalità, qualora vi si ricorra in un modo finalizzato all'analisi di una specifica realtà sociale che necessita di una definizione operativa, anche provvisoria, per poter essere indagata. Su tutti, ci riferiamo al contributo di Leslie McCall (2005), che propone un approccio "strumentale" e non essenzializzato all'uso delle categorie. Come richiamato da Bello (2020) in aderenza all'impostazione di Crenshaw, il ricorso ad esse deve basarsi sulla rilevanza in ordine alla comprensione di dinamiche situate difficilmente generalizzabili. Le categorie sociali sono infatti elementi di mediazione tra strutture e soggettività che situano questa relazione nel contesto (*situatedness*) (Rebughini 2018). Nei termini usati da Yuval-Davis (2006, p. 198), le categorie sociali non esistono solo sul piano delle rappresentazioni sociali, delle simbologie e delle legislazioni, ma anche «nel modo in cui le persone sperimentano soggettivamente nelle loro vite quotidiane episodi di inclusione ed esclusione, aspirazioni specifiche e specifiche identità».

Questo secondo insieme di riflessioni ci sembra offrire un'utile base per il nostro ragionamento: mai concepibili in modo separato ma sempre relazionale (McCall 2005) e mai univoche bensì plurali al loro interno (Walgenbach 2012), le categorie – dunque i contesti, i gruppi, le cerchie, le esperienze che i soggetti attraversano e su cui investono dal punto di vista identitario in diverso modo e grado – debbono poter essere delineate, tracciate nei loro contorni e nelle loro intersezioni. Le forme delle appartenenze, sfuocate nell'interpretazione individualistica della modernità, riappaiono quindi, con l'intersezionalità, nella loro dinamicità e necessaria complessità. Non a caso, i tentativi

---

antidiscriminatorio.

(4) McCall (2005) fa rientrare in questo approccio, tra gli altri: Fraser, 1989.

di rappresentare visivamente l'intersezionalità adoperano spesso figure con cerchi che si intersecano, come il mandala; figure, in effetti, piene di linee e di confini.

### **3. La lente intersezionale nell'interpretazione giuridica e sociologica della religione**

Dalle considerazioni avanzate nel precedente paragrafo si evince l'importanza di un'analisi critica dei criteri per la *selezione delle categorie* da utilizzare per identificare e interpretare una determinata condizione in un determinato contesto (Ludvig 2006, Walgenbach 2007). Dalla *gerarchizzazione delle categorie*, e dalla *svalutazione*, o persino *invisibilità*, di alcune di esse dipende la possibilità stessa di riconoscere aspetti della condizione individuale e sociale e di coglierne l'intersezione con altri. Al contempo, in chiave di *agency* (Collins e Bilge 2016), l'attribuzione di rilevanza alle diverse categorie dipende anche da come esse entrano nella definizione di sé data dai soggetti (Nash 2008, Rebughini, 2021).

La categoria religione appare, negli studi intersezionali, tendenzialmente trascurata. Per lo più fatta rientrare tra i sistemi di dominio (al pari del patriarcato, del razzismo, etc.), la sua considerazione tra le variabili identitarie che, interagendo con altre, espongono i soggetti al rischio di discriminazione si limita quasi esclusivamente al caso del velo, dove la donna è potenzialmente discriminata, per esempio rispetto all'accesso al mercato del lavoro, per il suo genere e appunto per la sua appartenenza religiosa (Halrynjo e Jonker 2016). Pur essendo questo caso certamente emblematico, abbiamo rimarcato altrove come una più sistematica introduzione del fattore religione nel radar intersezionale possa consentire di cogliere ulteriori condizioni e vulnerabilità.<sup>(5)</sup>

In questa sede, intendiamo evidenziare, in modo inverso, come sia proprio la lente intersezionale a poter favorire un affinamento interpretativo del religioso, sia da un punto di vista giuridico che da uno

---

(5) Ci riferiamo al progetto *INtersecting GRounds of Discrimination in Italy* – INGRiD, che ci ha visto impegnate in un'analisi empirica delle attuali pratiche antidiscriminatorie in Italia e nella valutazione dell'intersezionalità secondo l'approccio giuridico. I risultati della ricerca sono confluiti in un report di taglio sociologico e in uno di taglio giuridico consultabili al sito web: [www.projectingrid.eu](http://www.projectingrid.eu).

sociologico. Tale potenzialità risiede principalmente nel rendere visibili forme e perimetri delle dinamiche di appartenenza e i loro attraversamenti in contesti che, come sappiamo, sono al contempo secolari (o secolarizzati) e multireligiosi.

Muoviamo prima da un'analisi di tipo giuridico.

Il punto di partenza deve individuarsi nella ricostruzione dell'immagine di sistema, in cui i perimetri e le dinamiche di cui s'è detto in Introduzione appaiono forzatamente netti, con il rischio di porre in essere politiche polarizzate sul binomio inclusione/esclusione tali da risultare inefficaci. Diversamente, il superamento dell'idea di definire la religione in favore della ricerca di un suo paradigma entro l'ordinamento comporta l'emersione di zone grigie tra religioso e non religioso, la cui tutela sarà determinata dal rispettivo grado di vicinanza o lontananza dal paradigma stesso (Ferrari 1995). Ma più ancora di un tale modello di relazione, che necessita comunque di parametri di misurazione<sup>(6)</sup>, la lente intersezionale coglie la questione nel suo insieme e lo fa mediante l'utilizzo dell'approccio *both/and* (Crenshaw 2012; Bello 2020), a sostituzione del binomio *either/or* (Collins 1990). Nella transizione nell'ambito del religioso viene recuperata una visione d'insieme che tenga conto delle intersezioni entro le zone grigie e di quelle soggettività che si pongono, con le loro domande di riconoscimento e tutela, ai diversi incroci. Questo modello costituisce il paradigma dell'ermeneutica intersezionale, che supera la sfera degli studi sulla marginalizzazione delle donne afroamericane, per divenire uno strumento di indagine fondata su un insieme di teoria normativa e ricerca empirica (Hanckock 2007).

Il discorso intersezionale ci sembra inoltre utile per favorire il difendersi di una visione olistica della libertà religiosa, obiettivo recentemente posto dalla *Special Rapporteur on Freedom of Religion or Belief* al centro della sua agenda<sup>(7)</sup>. In tale concezione, la libertà religiosa nella

(6) Lo stesso Autore si riferisce al rischio di penalizzare quei gruppi sociali che presentano profili che deviano dal modello comune di religione. Tuttavia fa notare l'Autore che, quantomeno per il caso italiano, il paradigma di religione desumibile dall'ordinamento giuridico è sufficientemente ampio da evitare tale rischio (Ferrari, cit.). Nondimeno si rileva come, nel corso degli anni, la prassi amministrativa abbia contribuito a costruire un paradigma di religione sulla base del modello confessionale di maggioranza. Sul punto A. Ferrari, 2013.

(7) Ci si riferisce all'intervista pubblicata a firma di Marco Ventura su La lettura - Il Corriere della Sera, il 7 agosto 2022. Riferimenti al tema dell'intersezionalità sono, tuttavia, già presenti in precedenti studi. Sul punto, Ghanaea, 2013.



sua dimensione di *bene giuridico* non può prescindere dall'interconnessione con altri beni dell'ordinamento, quali lo stato di diritto, il principio di uguaglianza sostanziale, i diritti delle minoranze. Seguendo questa impostazione, aggiungiamo un'ipotesi di estensione anche a tutti quei beni in interazione multifattoriale che chiedono tutela al loro punto di intersezione con tale libertà. Il punto emerge alla sola lettura dei temi che l'organismo delle Nazioni Unite ha affrontato nei *report* prodotti negli ultimi vent'anni<sup>(8)</sup>. La libertà religiosa entra infatti in interazione con l'educazione, l'uguaglianza di genere, la libertà di espressione e opinione, la sicurezza nazionale, la protezione delle minoranze religiose o di convinzione in situazioni di conflitto. La dimensione olistica implica altresì interazioni e conseguenti richieste di protezione con riguardo alla complessità delle identità individuali e il tema emerge con particolare forza nel *report* del 2012 dedicato proprio alle minoranze religiose<sup>(9)</sup>. In tale analisi, la categoria di minoranza religiosa interagisce con quella di minoranza nazionale, evidenziando il rischio di discriminazioni intersezionali o combinate<sup>(10)</sup> e di scarso riconoscimento sociale. Il *report* segnala la particolare situazione di vulnerabilità delle donne appartenenti a minoranze religiose, causata da discriminazioni multiple o intersezionali, con l'invito alle autorità nazionali a porre in essere risposte a sostegno dell'*agency* femminile, nel rispetto delle diverse appartenenze, anch'esse intersezionali. Risulta pertanto chiaro come la dimensione della libertà religiosa non possa prescindere dai livelli di interazione di tipo istituzionale, intersoggettivo e intercomunitario, in cui la lente intersezione appare essere la chiave di lettura di una dimensione composita che necessita di unità.

L'apertura alla visione relazionale dell'appartenenza religiosa appare ugualmente feconda dal punto di vista sociologico. Se interpretare il religioso richiede di confrontarsi con il livello dell'esperienza religiosa, appare necessario ricercarla nelle forme che assume, ora tradizionali,

(8) Per una panoramica generale, gli *Annual Reports* sono consultabili al seguente link: <https://www.ohchr.org/en/special-procedures/sr-religion-or-belief/annual-reports>.

(9) Si tratta del *Report to the Human Rights Council (A/HRC/22/51)*, 24 dicembre 2012, consultabile al seguente link: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G12/189/86/PDF/G1218986.pdf?OpenElement>.

(10) Causate a loro volta dall'intersezione con elementi quali la composizione demografica, il quadro legislativo, lo statuto personale, il ruolo degli attori statali e non statali, l'eventuale presenza di una religione di Stato.

ora inedite, nel reticolo delle relazioni con altre forme di appartenenza (Marchisio 2000) e nell'attraversamento di spazi, cerchie e gruppi. Nel varcare soglie che dividono spazi secolari e spazi religiosi gli attori sociali attribuiscono, agli uni e agli altri, significati distintivi, in un'attività performativa che sola rende comprensibile lo specifico religioso (Rosati 2012). Al contempo, i significati attribuiti dai soggetti alla religione possono nutrirsi delle esperienze che interessano altre dimensioni dell'appartenenza, e viceversa.

In questo senso, la lente categoriale intersezionale si presta ad un superamento della contrapposizione religioso *vs* secolare. Consentendo, nell'indagare la condizione, le storie, i vissuti di soggetti e gruppi marginali, di riconoscerli il rimando ad elementi (simbolismi e pratiche) spirituali o religiosi. Questa considerazione ci sprona a formulare domande spesso trascurate: cosa capiamo dell'esperienza religiosa nella sua combinazione con lo *status* di minoranza o maggioranza religiosa? Cosa, se in intersezione con la condizione di detenzione carceraria, o con quella di migrante e di rifugiato? Cosa, ancora, se essa incrocia la dimensione dell'appartenenza a comunità LGBTQ+? Nello stesso senso, osservando ad esempio le modalità di interazione della dimensione generazionale con quella dell'età, c'è da chiedersi quale contributo alla comprensione del mondo delle nuove spiritualità se ne possa trarre.

Il quadro interpretativo si complica – potenzialmente in modo smisurato, certo – ma l'approccio nell'utilizzo delle categorie descritto – pragmatico perché finalizzato alla ricerca – ci permette di selezionare e tracciare un numero finito di distinzioni, ricostruendo così configurazioni di significato situate.

#### **4. Dall'interpretazione alla protezione: intersezionalità e tutela delle minoranze religiose nel diritto**

A partire dall'interesse che le minoranze suscitano nel campo degli studi intersezionali, intendiamo esplorare la particolare categoria delle minoranze religiose e di convinzione. Tale applicazione si pone lo scopo di verificare quanto la lente intersezionale sia in grado di offrire spazi di tutela a situazioni che, in una visione monofattoriale, rischiano

di rimanere prive di protezione. A tal fine utilizzeremo il paradigma della invisibilità/ipervisibilità o iperinvisibilità (Bello 2020, Crenshaw 1991). Maturato all'interno degli studi sulla condizione delle persone afroamericane, esso descrive la situazione di invisibilità istituzionale dei soggetti intersezionali, a fronte della loro contemporanea ipervisibilità nello spazio pubblico, per lo più accompagnata da rappresentazioni stereotipate e stigmatizzanti. L'invisibilità è declinata a sua volta nel mancato riconoscimento dei soggetti intersezionali come portatori di diritti, cui si contrappone un generale processo di criminalizzazione cui sono sottoposti, siano essi vittime o autori di reati.

Quanto descritto sembra attagliarsi alle minoranze religiose che vivono una condizione di scarsa rappresentazione giuridica. Il dato è già affiorato nel corso dell'analisi dei contributi dei Relatori speciali (*v. infra.*), con particolare attenzione alla percezione di estraneità che di tali gruppi le diverse maggioranze abbiano. Un'invisibilità quasi ontologica, contrapposta all'ipervisibilità di simboli, riti, pratiche religiose che concretizzano il loro esercizio della libertà religiosa. In tal senso, l'assenza di riconoscimento giuridico rende i diritti delle minoranze religiose di difficile attuazione. Si pensi all'assistenza spirituale nei luoghi separati (*ex multis*, Consorti 2014, Madera 2012, Camassa 2016), alla gestione pubblica delle aree cimiteriali (Gianfreda 2020) o anche all'edilizia di culto (Marchei 2020). Temi tutti al centro del dibattito pubblico e forieri di conflitti (Consorti 2018). L'ipervisibilità del pluralismo religioso si contrappone cioè all'invisibilità dei gruppi di minoranza nello spazio istituzionale. Del pari, i gruppi di minoranza sono oggetto di rappresentazioni pubbliche stereotipate e ciò con riguardo al rischio per la tenuta delle culture di maggioranza (Naso 2015, Valenzi 2020). Gli esempi vanno dalla narrazione dello straniero come elemento di inquinamento delle identità nazionali, all'immagine del musulmano come pericolo per la sicurezza pubblica. Si pensi, ancora, all'odioso ricorso a *pattern* descrittivi di tipo somatico o comportamentale proprio delle narrazioni antisemite. È noto quanto i toni del discorso pubblico abbiano comportato la necessaria attivazione da parte delle istituzioni di specifici percorsi di ricerca e contrasto ai discorsi d'odio nei confronti delle minoranze religiose (Fabretti 2023). Il tema della sicurezza si pone poi al punto di intersezione tra l'appartenenza religiosa e

la sua rappresentazione simbolica (Toscano 2022); lo stesso per i profili linguistici, etnici e razziali delle soggettività ipervisibili. Il campo privilegiato di tale intersezione su cui dovranno concentrarsi i futuri sforzi di ricerca è rappresentato dal *racial profiling* e dall'uso dell'algoritmo (Valenzi 2020, Falletti 2022).

Il binomio invisibilità/ipervisibilità è anche la lente con cui osservare i soggetti intersezionali religiosamente orientati come luogo di negoziazione nella giurisprudenza della Corte EDU, come nel caso *Osmanoglu e Kocabas c. Svizzera*<sup>(11)</sup>. La pronuncia riguarda il rifiuto di una coppia di genitori musulmani di consentire alle proprie figlie di partecipare alle lezioni scolastiche di nuoto misto. Nel sancire la mancata violazione della libertà religiosa dei ricorrenti, la Corte afferma la preminenza degli obiettivi di integrazione sociale delle minori rispetto alla libertà religiosa genitoriale. In tale contesto assume particolare rilievo la ricerca della Corte di un accomodamento ragionevole<sup>(12)</sup> individuato nel *burkini*, opzione *ab initio* rifiutata dai genitori in quanto ritenuta stigmatizzante. Ad un'analisi intersezionale emergono questioni più profonde: la richiesta religiosamente orientata di rendere invisibili i corpi ne produce al contrario l'ipervisibilità, così come l'invisibilità dell'*agency* femminile si contrappone alla supervisibilità delle donne nello spazio pubblico condiviso. Corpi, genere e diritti di libertà religiosa si manifestano, ancora una volta, nella forma dei soggetti "imprevisti" (Lonzi 1974).

A ben vedere, la stessa definizione di minoranza religiosa mostra *ex se* profili intersezionali. Proveremo ad effettuare una prima indagine in tal senso, a partire dalla definizione di intersezionalità statica e dinamica (Bello 2020), intendendo con la prima l'analisi degli elementi di intersezione interni alla categoria di minoranza religiosa, con la seconda l'identificazione dei fattori che condizionano l'applicabilità degli strumenti di tutela ad essa dedicati. A tale scopo deve partirsi dalla definizione di Capotorti (1979) secondo cui è minoranza un gruppo "numericamente inferiore al resto della popolazione di uno stato, in una posizione non-dominante, i cui membri – essendo cittadini dello stato – posseggono caratteristiche etniche, religiose o linguistiche che

(11) *Osmanoglu e Kocabas c. Svizzera*, n. 29086/12, Corte EDU (Terza Sezione), 10 aprile 2017.

(12) Sul concetto di accomodamento ragionevole rimandiamo ad Alicino, 2011, 2022.

differiscono da quelle del resto della popolazione e mostrano, quanto meno implicitamente, un senso di solidarietà interno a preservare la loro cultura, tradizioni, religioni o lingua”. Tutti fattori interconnessi composti da elementi oggettivi e soggettivi, questi ultimi indispensabili, come elementi volontaristici di *agency*, per determinare lo spazio di azione dei primi. Passando poi alle condizioni di applicabilità della tutela di cui all’art. 27 del Patto internazionale relativo ai diritti civili e politici<sup>(13)</sup> emergono ulteriori profili, come il ruolo dello Stato nel riconoscimento dello *status* di minoranza, la sua origine storica, la libertà dell’individuo entro il gruppo. Tali elementi appaiono come propri di un approccio intersezionale di tipo dinamico, teso all’analisi delle motivazioni storiche, sociali, politiche, giuridiche, alla base della tutela dei soggetti intersezionali, individuali e collettivi.

Il tentativo di declinare il concetto di minoranza religiosa in chiave intersezionale ci sembra aver fornito qualche spunto per una lettura estensiva dello spazio dei diritti ad essa dedicato. Al termine di tale esercizio interpretativo ci chiediamo quanto l’affermarsi di una visione intersezionale costituisca un fattore determinante per il superamento della logica definitoria, fino a giungere ad una sostanziale eliminazione dal linguaggio, non solo giuridico, della categoria. Una visione di tal tipo offrirebbe senza dubbio una risposta a tutti quei casi di suo “uso perverso”, teso a rafforzare la logica binaria costruita sul binomio vulnerabilità/protezione. Una visione che reitera l’idea delle minoranze come corpi estranei alle società e rafforza visioni stereotipate. La lettura intersezionale deve tuttavia confrontarsi con la necessità di offrire risposte giuridiche alle situazioni di rischio cui i soggetti intersezionali sono intrinsecamente esposti. In tal senso, si ricorda come l’utilizzo della categoria della vulnerabilità abbia permesso all’ordinamento giuridico di garantire tutele. Nondimeno, l’interpretazione intersezionale è in grado di intercettare zone rimaste finora in ombra e di riconoscere dignità, anche giuridica, a tutti quei “soggetti imprevisi” che attendono di essere disvelati.

---

(13) Secondo cui in quegli Stati in cui esistono minoranze, gli individui ad esse appartenenti non possono essere privati del diritto di avere una vita culturale propria, né di praticare la propria religione, o utilizzare la propria lingua, anche nella dimensione collettiva del loro gruppo di appartenenza. Più diffusamente: Ferrari, 2019.

## 5. Dall'interpretazione al riconoscimento: l'intersezionalità come approccio nella relazione con l'alterità religiosa

Se le considerazioni proposte sin qui hanno discusso la possibile utilità di ricorrere ad una lente intersezionale nell'interpretazione giuridico-sociologica del religioso, in questo ultimo passaggio spingiamo l'analisi interpretativa su un livello *secondario*, rivolgendo l'attenzione all'attività di significazione del mondo da parte dello stesso attore sociale (Berger e Kellner 1991). Su questo piano ci si può chiedere se il ricorso ad una consapevolezza intersezionale influisca sul modo in cui l'individuo interpreta l'altro religioso che incontra negli spazi che abita e ne dà conto (*to give an account*).

Ci interroghiamo, in altri termini, su come l'adozione soggettiva di uno sguardo intersezionale incida nella dinamica del *riconoscimento* dell'altro, riferendoci a questo concetto nella accezione proposta, su tutti, da Axel Honneth (1995). In questo senso, il riconoscimento implica, come modalità minima, l'attribuzione di rispetto, si basa cioè sulla rappresentazione dell'altro in quanto soggetto socialmente e normativamente meritevole di considerazione, la cui partecipazione alla sfera sociale è ritenuta legittima (Honneth 1997). Al contrario di quanto accade nell'attribuzione di stima, modalità meno formale e più sostanziale di riconoscimento (*ibidem*), il rispetto non presuppone necessariamente la considerazione dell'identità dell'altro come eticamente apprezzabile e condivisibile (Forst 2013); presuppone, piuttosto, l'attribuzione di autonomia, responsabilità o anche *agency* all'altro (Jones 2002, Shirmer *et al.* 2013).

Ora, al soggetto che si trovi di fronte ad un'alterità che si presenta immediatamente come religiosamente marcata il ricorso ad un'attenzione interpretativa di tipo intersezionale suggerirebbe di aprirsi alla considerazione di una maggiore pluralità dei suoi tratti identitari, individuando comunanze con uno o più dei propri tratti identitari (lo stesso soggetto che interpreta è inserito, del resto, in intersezioni). Questa prospettiva "complica le cose" ai due soggetti in relazione ma consente anche, allargando lo spettro dei terreni sui quali giocare la dinamica di riconoscimento, di individuare possibili comunanze e, attraversandole, di accedere alle differenze con maggiore apertura interpretativa

– ovvero con maggiore capacità di cogliere la stessa definizione di sé che l'altro ci propone. In questo caso, è possibile ipotizzare che, per l'interprete del caso, la religiosità dell'altro, per come questa venga presentata, sia più facilmente interpretabile in accomodamento con la propria non-religiosità o diversa-religiosità.

Tuttavia, come richiama Judith Butler (2005), nelle interazioni sociali l'attività di “dar conto dell'altro” è sempre necessariamente parziale proprio perché l'altro può dar conto di sé nei diversi contesti in modo sempre limitato. Di fronte alla domanda “chi sei?”, non possiamo aspettarci mai alcuna risposta soddisfacente. Proprio questa incompiutezza, allora, lascia aperta la ricerca nella relazione di riconoscimento, che si bloccherebbe, invece, qualora fossimo in grado di affermare: “ora so chi sei davvero”. Come scrive Butler (2005, p. 43): “By not pursuing satisfaction and by letting the question remain open, even enduring, we let the other live, since life might be understood as precisely that which exceeds any account we may try to give of it”. Per richiamare la metafora del “senso impervio”, che accompagna gli scritti di questo volume, potremmo dire che, in questo approccio, l'interprete-scalatore dell'alterità è più impegnato a non mettere alla prova i propri limiti che nella conquista della vetta rappresentata dalla conoscenza.

Quel che intendiamo evidenziare, dunque, è che, in una chiave intersezionale, il riconoscimento evocato da Butler – lasciare che l'altro viva nel continuare a domandargli “chi sei?” – significa a tutti gli effetti lasciare la possibilità che altre e molteplici intersezioni emergano e contribuiscano nella interpretazione dell'altro. Un processo incrementale, in cui il disvelamento delle intersezioni nell'identità può condurre a de-radicalizzare anche la più apparentemente estrema diversità.

Si tratta, ci sembra, di una pista di ricerca importante nella direzione dell'individuazione di forme base dell'interazione e della coesistenza rispettosa in società plurali: la prospettiva intersezionale, restituendo ai soggetti in relazione la molteplicità delle zone di esperienza e le loro aree di sovrapposizione, offre ad essi, come interpreti l'uno dell'altro, la possibilità di esercitare umiltà e fallibilità epistemica<sup>(14)</sup>. L'impossibilità di definire l'altro in modo univoco non dipende da una sua “rarefazione”,

---

(14) Si consideri, in questo senso, il concetto di *modesty* come *hesitancy in the face of the other* proposto da Adam Seligman (2004).

come nella chiave post-moderna, ma dal riconoscimento della pluralità e intersezione di cerchie che attraversa. Un approccio maggiormente in grado di interpretare le traiettorie biografiche e sociali in scenari complessi, dove l'escamotage della semplificazione interpretativa – che incrementa la polarizzazione – produce forse maggiore ordine apparente ma scarsa capacità di lettura.

## 6. Conclusioni

Il Capitolo ha discusso l'utilità della lente intersezionale per rintracciare le forme delle appartenenze religiose nelle nostre società considerandole in chiave relazionale – ponendole cioè in relazione ad altre categorie sociali e identitarie – e come necessariamente provvisorie, contestuali, negoziate.

Da un punto di vista giuridico, si è argomentato la valenza di dare una forma dinamica alla concezione olistica di libertà religiosa, tenendo in considerazione i punti di intersezione con la sfera dei diritti individuali e collettivi. Un'operazione che consente – ci sembra – di decostruire l'invisibilità o l'iper-visibilità del soggetto religioso, restituendo centralità e corporeità ai suoi diritti. In chiave sociologica, l'indicazione intersezionale sembra suggerire l'esercizio di equilibrismi interpretativi: un'interpretazione della religione situata e dinamica, basata sull'individuazione di distinzioni, soglie, attraversamenti e intersezioni di zone identitarie e dei corrispettivi in termini di ambiti e spazi sociali. Allora, la comprensione intersezionale dell'alterità religiosa può essere paragonata all'ingresso di un visitatore in un ambiente articolato, che diviene sì accessibile attraverso una varietà di ingressi ma che si connota, al suo interno, per la presenza di molteplici interstizi e *spazi liminali* in cui soffermarsi per una visuale più chiara dei diversi ambienti.

Se l'ermeneutica intersezionale può rappresentare una modalità per restituire spessore ad identità e dimensioni, anche religiose, più complesse, si percepisce il rischio di una proliferazione di opzioni emergenti da una sua incauta applicazione o, al contrario, di un eccesso di parcelizzazione delle esperienze umane. Nel riferirci alla definizione di intersezionalità come pratica, ci sembra di individuare un possibile antidoto



a questo possibile rischio. Il metodo intersezionale si pone l'obiettivo di risignificare e porre in relazione – e non moltiplicare – l'esistente, rendendo l'interprete cosciente dei possibili diversi contorni del risultato finale e obbligandolo ad una scelta non preordinata.

In ultima analisi, questo tipo di lettura ci sembra particolarmente utile considerando la necessità, così evidente sia negli studi giuridici che nelle scienze sociali, di affinare strumenti ermeneutici capaci di cogliere le diverse forme di *interpenetrazione* (Göle 2005) e trasformazione reciproca (Rosati e Stoeckl 2012) di secolare e religioso. Si tratta forse, ancora prima, di una disposizione interpretativa che può trovare spazio nel *mindset*, non solo degli studiosi e delle studiose che si confrontano con questi temi, ma anche degli attori sociali che rivestono ruoli chiave nel campo delle relazioni di riconoscimento e dell'inclusione sociale.

## Riferimenti bibliografici

- ALICINO F. (2011) *Costituzionalismo e diritto europeo delle religioni*, Cedam, Padova.
- (2022) L'accomodamento ragionevole e l'equità della laicità italiana. L'esposizione del crocifisso alla luce dell'insegnamento che viene dalla comparazione, "Diritto pubblico comparato ed europeo", 1: 53-88.
- ANNICCHINO P. (2018) *La religione in giudizio. Tra Corte Suprema degli Stati Uniti e Corte europea dei diritti dell'uomo*, il Mulino, Bologna.
- BELLO B. G. (2020) *Intersezionalità. Teorie e pratiche tra diritto e società*, Franco Angeli, Milano.
- BERGER P. L., KELLNER H. (1991) *L'interpretazione sociologica*, Officina, Roma.
- BETTI E. (1957) *Teoria generale della interpretazione*, Giuffrè, Milano.
- BUTLER J. (2005) *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York.
- CAMASSA E. (a cura di) (2016) *Democrazie e religioni. Libertà religiosa, diversità e convivenza nell'Europa del XXI secolo. Atti del Convegno nazionale ADEC. Trento, 22-23 ottobre 2015*, Trento, "Quaderni della Facoltà di Giurisprudenza".
- CHOO H.Y, FERREE M. M. (2010) *Practicing Intersectionality in social*

- research: A Critical analysis of inclusions, interactions, and institutions in the study of inequalities, "Sociological Theory", 28(2): 129-149.
- COLLINS P. H., BILGE S. (2016), Intersectionality, Polity Press, Cambridge.
- CONSORTI P. (2014) Diritto e religione, Laterza, Bari.
- (2018) "Multiculturalist conflicts and intercultural law", in K. Topidi (a cura di), Normative Pluralism and Human Rights: Social Normativities in Conflict, Routledge, London, 221-236.
- COSTA P. (2019) Poscritto a «Che cos'è la religione? La polisemia di un concetto contestato» di Charles Taylor, "Annali di studi religiosi", 20: 23-27.
- CRENSHAW K. (1991), Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color, "Stanford Law Review", 43: 1241-1299.
- DAVIS K. (2008) Intersectionality as a Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful, in "Feminist Theory", 9(1): 67-85.
- FABRETTI V. (2019) "Sociologia della religione", in G. Filoramo e M. C. Giorda (a cura di), Manuale di Scienze Religiose, Morcelliana, Brescia, 201-222.
- (2023) "Gli effetti simbolici dello Hate Speech: riflessioni sul caso dell'odio rivolto a minoranze religiose", in M. Leone (a cura di), I discorsi dell'oltre: fascino e pericoli della polarizzazione, FBK Press, Trento, 23-32.
- FALLETTI E. (2022) Discriminazione algoritmica. Una prospettiva comparata, Giappichelli, Torino.
- FERRARI A. (2013) La libertà religiosa. Un percorso incompiuto, Carocci, Roma.
- FERRARI D. (2019) Il concetto di minoranza religiosa dal diritto internazionale al diritto europeo. Genesi, sviluppo e circolazione, il Mulino, Bologna.
- FERRARI S. (1995) "La nozione giuridica di confessione religiosa (come sopravvivere senza conoscerla)" in V. Parlato e G.B. Varnier (a cura di), Principio pattizio e realtà religiose minoritarie, Giappichelli, Torino, 19-47.
- FORST R. (2013) Toleration in Conflict, Cambridge University Press, Cambridge.
- FRASER N. (1989), Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- GEERTS E., WITHAECKX S., VAN DEN BRANDT N. (2018), Editorial. Superdiversity: A critical intersectional investigation, "Tijdschrift voor Genderstudies", 21: 1-5.

- GHANEA N. (2013) Intersectionality and the Spectrum of Racist Hate Speech: Proposal to the UN Committee on the Elimination of Racial Discrimination, "Human Rights Quarterly", 35: 935-954.
- GIANFORMAGGIO L. (2005) "Eguaglianza e differenza: sono veramente incompatibili?", in A. Facchi, C. Faralli e T. Pitch (a cura di), *Eguaglianza, donne, diritto*, Il Mulino, Bologna, 33-61.
- GIANFREDA A. (2020) *Tra cielo e terra. Libertà religiosa, riti funebri e spazi cimiteriali. Diritto dello Stato e diritti delle religioni*, Libellula, Tricase.
- GUNN T.J. (2003) The Complexity of Religion and the Definition of "Religion" in International Law, "Harvard Human Rights Journal", 16: 189-215.
- HANCOCK A.M. (2007) *Intersectionality as a Normative and Empirical Paradigm*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HILL COLLINS P. (1990) "Black Feminist thought in the Matrix of Domination", in P. H. Collins (a cura di), *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and Politic of Empowerment*, Unwin Hyman, Boston, 221-238.
- HONNETH A. (1995) *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*, Polity Press, Cambridge.
- (2007) *Disrespect*, Polity Press, Cambridge.
- HUNTER J.D. (1991) *Culture Wars: The Struggle to Define America*, Basic Books, New York.
- JONES H.M.F. (2002) Respecting Respect: Exploring a Great Deal, "Educational Studies", 28 (4): 341-52.
- LONZI C. (1974) *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di rivolta femminile, Milano.
- LUDVING A. (2006) Differences Between Women? Intersecting Voices in a Female Narrative, "European Journal of Women's Studies", 13, 3: 245-290.
- MADERA A. (2012) "Le pratiche religiose nelle comunità segreganti", in S. Domianello (a cura di), *Diritto e religione in Italia. Rapporto nazionale sulla salvaguardia della libertà religiosa in regime di pluralismo confessionale e culturale*, il Mulino, Bologna, 201-2014.
- (2018) La definizione della nozione di religione ed il ruolo della giurisprudenza: una comparazione fra l'ordinamento statunitense e quello italiano, "Anuario de Derecho Eclesiástico del Estado", XXXIV: 529-572.
- MANCINI S., M. ROSENFELD (2018) *The Conscience Wars. Rethinking the*

- Balance between Religion, Identity and Equality, Cambridge University Press, Cambridge.
- MARCHEI N. (2020) La Corte costituzionale sugli edifici di culto tra limiti alla libertà religiosa e interventi positivi, "Stato, Chiese e pluralismo confessionale", 5: 64-80.
- MCCALL L. (2005) The Complexity of Intersectionality, "Signs: Journal of Women in Cultures and Society", 30(3):1771-1800.
- (2005) The Complexity of Intersectionality, "Signs: Journal of Women in Cultures and Society", 30(3): 1771-1800.
- NASH J. (2008) Re-thinking Intersectionality, "Feminist Review", 89/1: 1-15
- NASO P. (2015) L'incognita post-secolare. Pluralismo religioso, fondamentali, laicità, Guida, Napoli.
- PERILLI V. (2009) "Il concetto di intersezionalità nel contesto europeo: il caso francese e italiano", in C. Bonfiglioli et al. (a cura di), *La straniera*, Quaderni Viola, Alegre, 64-75.
- PERILLI V., L. ELLENA (2012) "Intersezionalità. La difficile articolazione", in S. Marchetti, J.M.H. Mascot e V. Perilli, *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Ediesse, Roma, 11-14.
- PINO G. (2010) Diritti e interpretazione. Il ragionamento giuridico nello Stato costituzionale, il Mulino, Bologna.
- (2021) *L'interpretazione nel diritto*, Giappichelli, Torino.
- REBUGHINI P. (2018) Critical Agency and the Future of Critique, "Current Sociology", 66/(1): 3-19.
- (2021) Agency in Intersectionality. Towards a method for studying the situatedness of action, "Socio", 15: 189-205.
- ROSATI M. (2012) Postsecular Sanctuaries. Towards a Neo-Durkheimian Grammar of Sacred Places, "Etnografia e ricerca qualitativa", 3: 365-392.
- ROSATI M., K. STOECKL (2012) *Multiple Modernities and Postsecular Societies*, Ashgate, Farnham.
- SELIGMAN A.B. (2004) *Modest Claims. Dialogues and Essays on Tolerance and Tradition*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana).
- SHIRMER W., WEIDENSTEDT L., REICH W. (2013) Respect and Agency: An Empirical Exploration, "Current Sociology", 61/1: 57-75.
- SIMMEL G. (1908), *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Berlin, (trad. it. G. Giordano, *Sociologia, Comunità*, Milano, 1989).

- STOECKL K., UZLANER D. (2022) *The Moralist International: Russia in The Global Culture Wars*, Fordham University Press, New York.
- TOSCANO M. (a cura di) (2020) *I simboli religiosi nella società contemporanea*, Giappichelli, Torino.
- VALENZI I. (2020) Libertà religiosa e intelligenza artificiale. Prime considerazioni, "Quaderni di diritto e politica ecclesiastica", 2: 353-365.
- (a cura di) (2022) *Il populismo religioso tra teologia e politica*, Claudiana, Torino.
- VERTOVEC S. (2007) Super-diversity and its implications, "Ethnic and Racial Studies", 30: 1024-1054.
- WALGENBACH K. (2007) "Gender als interdependente Kategorie", in K. Walgenbach G., Dietze L. Hornsheidt e Palm K., *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Verlag, Opladen & Farmington Hills, 23-64.
- YUVAL-DAVIS N. (1999) What is transversal politics?, "Soundings", 12: 94-98.



## L'ESTREMO DELL' *HABITUS*

Alberto Fabio Ambrosio

*Abstract:* According to the Aristotelian theologian Thomas Aquinas, virtues, which are 'habits' (*habitus*) can also be defined as a mean between an excess and a defect. Thomas Aquinas states that one of the two extremes of this middle virtue is closer than the other to the perfection of the virtue itself. Leading from this approach to the idea of *habitus*, this essay investigates the extremes of both virtue and its material correlate that is the 'habit', intended in this context as clothing. If the *habitus* has an extreme, can the same be true for clothing? In fact, in the Aristotelian-Thomistic philosophy, the term *habitus* like the being is dressed. Thus, there is an interesting theoretical proximity that makes it possible to draw a comparison between virtue (*habitus*) and 'habit' (intended as clothing). What is excess in clothing in the modern and contemporary era: how can a piece of clothing be excessive? Several answers are possible, encompassing issues relating to economy, manufacturing, design, and even the environment. Thus, the extreme of the *habitus*, which is seemingly an impertinent category of the lexicon of clothing, may become a new category of the reflection on fashion.

*Keywords:* *Habitus*, Dress, Ethics of virtues, Fashion, Rûmî, Thomas Aquinas

## 1. Introduzione

Il presente articolo si cimenta con il versante estremo dell'*habitus*, cioè dell'abito. La domanda di fondo è se vi sia un abito che è più estremo di un altro, o se nella moda vi sia un estremo, un versante impervio. Infatti, la categoria di impervio o forse più semplicemente di estremo sembra adattarsi facilmente al mondo della moda, perché questa è immaginata a partire sempre da un vestito che nasconde – e rivela – dei caratteri nuovi, che si impongono come estremi. La novità è quindi un estremo, forse quel carattere impervio che si rende visibile ad ogni collezione di moda, sia nel gusto che nel disgusto di alcune scelte di apparenza vestimentaria. Il fatto che in questo articolo viene preso in considerazione è se l'abito, un vestito, abbia un carattere estremo, se possa averlo e a quali condizioni e, a partire dal verso estremo di un abito, pervenire all'impervietà della moda. Il punto di partenza è però anche quello impervio, perché si andrà alla ricerca su un sentiero impervio della teologia, dei testi mistici, della tradizione religiosa tanto musulmana, il sufismo, quanto cristiana, in particolar modo, san Tommaso d'Aquino. Il pensiero religioso verrà preso a prestito, come un'occasione a partire dalla quale poter riflettere sull'*habitus* ed il suo versante estremo.

## 2. L'estremo “senza misura”<sup>(1)</sup>

Rûmî, uno dei più grandi mistici dell'islam, morto nel 1273 a Konya nell'attuale Turchia, afferma nel secondo libro del Mathnawî, parlando di Dio e della sua saggezza, che: “Egli dà ogni cosa con la bilancia, non senza calcolo ed equilibrio, salvo a quelli che sono stati tramutati dallo stato di creatura esistenziale, e sono quelli descritti in: Dio concede a chi Egli vuole, senza restrizione [Corano 2a212], benché chi non ha provato non sappia” (Rûmî 2006, pp. 11-12). Rûmî cioè introduce nel ragionamento sulla saggezza o sapienza divina, la questione della *ratio*, o ragione. Sebbene dia con calcolo e ragione, Dio però concede a chi Egli

(1) L'intero paragrafo fa riferimento ad uno studio condotto per analizzare il senso dell'amore di Dio nel sufismo di ispirazione melevî (Ambrosio 2012).



vuole senza restrizione, afferma Rûmî citando il Corano alla seconda sura, versetto 212. Continua poi, il grande poeta mistico, fondatore dei mevlevî, più conosciuti come dervisci danzanti, domandandosi cosa sia l'amore: "Uno ha chiesto: 'Che cos'è l'amore?'. Ho risposto: 'Lo saprai quando sarai diventato me'" (Rûmî 2006, pp. 11-12). Ciò significa che bisogna diventare in qualche modo colui che ama, per sapere cosa sia l'amore. Niente di più classico, se per amare bisogna anche patire, cioè sentire con passione. Proseguendo, Rûmî perviene a definire il modo di amare di Dio stesso, in un passaggio di estremo interesse per il presente proposito: "L'amore è un sentimento che non calcola. Per questo motivo si è detto che era realmente l'attributo di Dio, e irreali per quanto riguarda il Suo servo. Yuhibbuhum ['che Egli ama' Corano 5a54] è la somma totale. Chi è realmente il soggetto di yuhibbûnahu ['e che Lo ama'. Corano 5a54]" (Rûmî 2006, pp. 11-12). La traduzione italiana, di Gabriel Mandel, che ha avuto il merito di divulgare il sufismo in Italia, pur incompleta, è tuttavia utile per intendere il proposito attuale, che rimane al tempo stesso profondamente poetico e, in quanto tale, dotato di una forma che molto si presta a intuire il senso dell'estremo, o forse proprio dell'impervio, che va dal sufismo, attraverso la scolastica, fino a raggiungere il lembo del mantello di Cristo, come estremo di una grazia che pervade il cosmo.

Nella sua forma, anche la poetica di Rûmî si presta ad una sorta di estremo quasi di pazzia come un critico esame ci attesta:

The exuberance, profuseness, and lack of organized thought are essential qualities of the persona's visionary madness. Poems may appear disjointed in form only because they are organized according to a scheme of visionary logic, or rather illogic. The display of changing pictures or tableaux and the shifts of voice reveal the texture of an intoxicated state, at odds with systematic deduction. We should not require conventional cogency or coherence because the poet's interest is otherwise. The poetry, in its language and imagery, enacts the very 'madness' it conveys in the persona and his mystical experience. And it is for the reader to grasp the higher wisdom behind this 'madness'. (Abou-Bakr 1994, p. 53).

In pochi versi, Rumi sviluppa un pensiero intorno alla politica dell'amore, della quale ho già trattato in altra sede, anche in riferimento all'opera del miglior commentatore di questo grande poeta mistico, ossia l'ottomano İsmail Rüşûhî Ankaravî (m. 1631). Commentando l'introduzione al secondo libro del Mathnawî, Ankaravî afferma che

ci sono un buon numero di opinioni pronunciate dai dottori della Legge (*'ulemâ*) sulla frase "chi ama e chi lo ama". I dottori essoterici della Legge (*'ulemâ-i zahîr*), insieme ad alcuni teologi scolastici (*mutakkilîm*), credevano che "l'amore (*muhabbet*) fosse l'inclinazione dell'anima verso la perfetta adesione all'oggetto d'amore". Hanno inoltre affermato che l'amore sia un tipo di volontà (*irâdet*) e l'attaccamento della volontà a un oggetto d'amore a causa di determinate circostanze o a causa della benevolenza (*ihsân*) sperimentata dall'oggetto d'amore, spingendo così uno a compiere il servizio e l'obbedienza per il bene dei benefici ottenuti attraverso l'amore. Sarebbe impossibile amare l'Essenza o gli Attributi di Dio se l'amore fosse qualcosa d'altro. Professano anche che l'amore dell'uomo ('lo schiavo') per Dio è un amore per i doni (*an'âm*) e la benevolenza di Dio, e che il servizio e l'obbedienza [di Dio] dell'uomo esprimono l'amore dell'uomo per la misericordia di Dio. Tuttavia, l'amore di Dio per l'uomo ('lo schiavo') è semplicemente la divina bontà e beneficenza.

Ma secondo i mistici che hanno sperimentato personalmente la verità (*muhâqiqîn*), una simile concezione dell'amore appare debole, poiché nell'opinione di questi adepti realizzati (*arbâb-i tahqîq*), l'amore di Dio è eterno e l'amore dell'uomo meramente temporale. Per queste ragioni, i mistici sufi affermano che "l'amore del devoto per Dio è l'annientamento della condizione dell'umanità attraverso l'eterna sussistenza della Divinità, mentre l'amore di Dio verso il devoto è l'eterna sussistenza della Divinità attraverso l'annientamento della condizione dell'umanità.

(Ankaravî 1289/1872, p. 4)

Siamo, nel caso dell'amore di Dio, nell'ottica dell'estremo perché non calcola. Siamo fuori dal campo della pura ragione, intesa come calcolo. Ora certo, senza riprendere la critica mossa dal Papa Benedetto XVI, a Ratisbona, su un Dio che sia pensato al di là della ragione, qui Rûmî e così anche Ankaravî in maniera ancor più esplicita, afferma che Dio,

amando, è fuori della categoria della *ratio*, cioè del calcolo più ancora che della ragione ragionante. In seguito, così commenta Ankaravî:

In realtà, l'amore (*muhabbet*) è un attributo della Divinità (*Hakk*) secondo le affermazioni 'amavo essere conosciuto' e 'Chi ama e chi lo ama' (Corano, V: 54). Da questo punto di vista, l'amore (*muhabbet*) è uno degli attributi primordiali della Divinità e sebbene altre cose siano finite rispetto agli attributi di Dio, l'amore non è finito. Sicché, l'amore divino, manifestandosi nell'amante, rivela le sue stesse opere. Ad esempio, il senso dell'amore è così caldo e intenso che non può allontanarlo da sé in modo che l'amante non abbia il potere di rinunciare all'Amato. Tale amore a volte rivela i suoi effetti che derivano dalla speranza dell'amante di incontrare l'Amato, nel qual caso si manifestano necessariamente entusiasmo, freschezza e gioia nell'amante. A volte, a causa della paura di essere privato dell'Amato e dell'angoscia della separazione, il fuoco dell'amore (*muhabbet*) fa sperimentare all'amante un certo indurimento e rigidità, così che annega nel dolore e nel dolore. Quando ciò accade e l'amante cade in uno stato di dolore e di dolore, a causa della forza della sua tristezza e della forza del destino, il suo corpo si indebolisce e cade in uno stato di miseria. (Ankaravî 2007, pp. 65-66).

D'altro canto, sempre Ankaravî afferma che: "l'amore (*aşk*) e l'affetto (*muhabbet*) non hanno fine (*nihayet*) né misura (*hesap*). (In alcuni manoscritti, tra le parole per 'amore' e 'affetto', non si trova la congiunzione "e". Secondo questa [ultima] lettura, il significato del termine *aşk* (amore) sarebbe *muhabbet* (amicizia) senza limite o misura" (Ankaravî 1289/1872, p. 4).

Detto altrimenti, per Ankaravî che commenta Rûmî, la passione è un'amicizia senza limite o senza misura. Altrove ho cercato di ragionare sulle conseguenze teologiche cristiane di una tale affermazione che si avvicina al linguaggio cristiano della teologia, cioè la carità come amore senza limite per l'altro, dove proprio il senza limite, l'estremo – si potrebbe quindi dire – diventa elemento essenziale per la definizione stessa di carità (Ambrosio 2013). Queste affermazioni del maestro di Galata, si avvicinano sorprendentemente ad una visione teologica cristiana. Ecco quindi cioè che è senza misura, l'estremo, diventa causa

esemplare dell'amore divino in quanto tale e per conseguenza, in senso analogico, dell'amore dell'uomo per Dio.

In questo caso, l'estremo in Dio è rappresentato, o sarebbe rappresentato dal fatto che in lui l'amore non è misurato, è dato senza contare, senza limite. È quindi un estremo. E forse in Dio, la virtù si dà proprio come estremo, come estrema *ratio*. In lui, tutto è misurato certo, e tutto è fuori della misura. Mentre nell'uomo, tutto è misurato, benché egli stesso tenda in tutto all'estremo.

### 3. La virtù dell'estremo

Se Rûmî ci ha permesso di riabilitare teologicamente il concetto di estremo, mostrando cioè che proprio in Dio non vi è misura e quindi estremo, anche antropologicamente il passaggio sembra obbligato. All'epoca di Rûmî, al di qua del Mediterraneo, si muove un maestro in sacra *doctrina* o teologia. Parlo di Tommaso d'Aquino (m. 1274), morto tre mesi dopo la morte stessa di Rûmî. C'è chi ha tentato delle riflessioni comparatistiche tra i due grandi spiriti.

Ora, Tommaso d'Aquino, nella *Prima pars* della *Seconda pars*, là dove tratta dei principi della morale, svolge delle riflessioni particolarmente interessanti nell'ottica di una riabilitazione dell'estremo. Se abbiamo affermato che il senza misura, può essere associato all'estremo, Rûmî e il suo discepolo del XVII secolo offrono degli argomenti articolati per la dimensione teologica. Ora, da un punto di vista del riflesso antropologico, quindi morale, Tommaso trattando delle virtù, si domanda se la virtù sia il giusto mezzo. Ora, da Aristotele a Tommaso d'Aquino che riprende l'ateniese, la virtù è una medietà, cioè un giusto mezzo tra due estremi. La questione 64 della *Prima Secundae* è dedicata proprio all'indagine intorno alla virtù Intesa come giusto mezzo. In risposta alle obiezioni che gli vengono mosse, Tommaso elabora una riflessione di quanto il giusto mezzo, la medietà secondo la traduzione di Fernando Fiorentino, sia il principio della virtù. Questa, appunto, il giusto medio o mezzo tra due eccessi o due estremi si conferma come la possibilità di utilizzare la ragione nel condurre l'appetito verso un oggetto. La virtù, infatti, risiede nelle facoltà appetibili, come afferma nel corpo dell'articolo 1 della questione 64 della Ia-IIae:

Ora, la virtù morale, propriamente, perfeziona la parte appetitiva dell'anima in ordine ad una determinata materia. Inoltre, la misura e la regola del moto appetitivo riguardo agli oggetti appetibili è la stessa ragione. Il bene di ogni cosa misurata e regolata, poi, consiste nel fatto di essere conforme alla propria regola, come il bene negli artefatti è che siano conformi alla regola dell'arte. Invece, il male, per converso, consiste nel fatto che qualcosa si discosta dalla regola o dalla misura. E ciò accade o perché si va al di là della misura oppure perché si sta al di qua di essa, com'è evidente in tutte le cose, che sono regolate e misurate. E quindi, è evidente che il bene della virtù morale consiste nell'adequazione alla misura della ragione. Ora, è evidente che fra l'eccesso e il difetto, ciò che è nel mezzo è l'uguaglianza o la conformità. Per conseguenza, appare chiaramente che la virtù morale consiste nella medietà. (Tommaso d'Aquino 2018, p. 607)

Ora questo giusto mezzo, questa medietà è l'orizzonte umano della felicità umana, a cui contribuiscono massimamente le virtù e la loro pratica, come Arianna Fermani esplicita nel concetto di limite nella filosofia antica, cioè quella di Aristotele che rappresenta l'orizzonte di confronto filosofico di Tommaso d'Aquino (Fermani 2022). Senza avventurarci nei meandri dell'etica della felicità aristotelico e tomistica, ma rimanendo nel concetto di mezzo e limite, Tommaso d'Aquino, in quello stesso articolo di cui si è rammentato il *corpus*, elabora una riflessione che permetterà di fare un salto nell'elaborazione dell'estremo. In effetti, così si esprime nella risposta alla prima obiezione che permette di avanzare nella riflessione attuale sull'estremo:

la virtù riceve la bontà dalla regola della ragione, invece, ha come materia le passioni o le operazioni. Dunque, se la virtù morale è rapportata alla ragione, allora, in base a ciò che appartiene alla ragione, essa ha la natura di un estremo, che è la conformità; invece, l'eccesso e il difetto ha la natura dell'altro estremo, che è la difformità. Invece, se la virtù morale è considerata in ragione della sua materia, allora essa ha la natura della medietà, nella misura in cui riconduce la passione alla regola della ragione.

(Tommaso d'Aquino 2018, p. 607).

E così termina questa riposta ricordando che per Aristotele, nell'*Etica a Nicomaco*, la virtù, in rapporto all'ottimo e al bene è un estremo. Ecco allora che l'estremo di cui parlava già Rûmî, cioè la passione senza misura, senza limite, senza *ratio* diventa il modello – di ragione certo – della virtù stessa. In Dio, chiaramente questa regola è infinita, cioè è limite senza limite, amore senza limite, come direbbe Rûmî. Dal punto di vista antropologico, l'estremo è l'essenza di ragione della virtù. Se *materialiter*, la virtù è appunto il giusto mezzo o la medietà, *rationaliter*, la ragione formale è quella di essere un estremo. Giunti a questo punto, sebbene qui per ragioni di spazio non sia possibile farlo, sarebbe interessante avviare una riflessione intorno alla cosiddetta pratica moderata della religione, che per il Tommaso allievo dei classici costituisce una vera e propria virtù. La virtù di religione come tutte le virtù deve stare nel mezzo, ma formalmente, il giusto mezzo non giustifica la debolezza o la tiepidezza.

Quel che interessa la riflessione attuale è proprio che l'estremo che è inteso qui come un limite, come l'eccesso, diventi un fine, un *telos* che permette di dare forma antropologica se non ontologica dell'ente *hic et nunc*, come ricorda Andrea Gentile, nella sua filosofia del limite. Tutta la classicità filosofica ha tenuto in grande considerazione il limite, che segna l'estremo dell'ente per potersi definire, per poterlo definire (Gentile 2012).

Ora, la virtù è intimamente connessa al concetto e all'esperienza appunto del limite, che può essere inteso come estremo. Portare alle estreme conseguenze una simile riflessione ci permette di intendere l'*habitus*, che è il sostrato antropologico della virtù, o addirittura la virtù stessa, proprio come un estremo. Tommaso d'Aquino, nella questione 49 della *Prima Secundae*, riflette sulla natura dell'*habitus*, affermando che: "il nome di abito è stato desunto da avere. E da questo verbo il nome di abito è fatto derivare in due modi: in un modo, secondo che si dice che un uomo o qualsiasi altro soggetto abbiano qualcosa; in un altro modo, secondo che una cosa è in se stessa o secondo come si rapporta a qualcosa d'altro" (Tommaso d'Aquino 2018, p. 466). In questa seconda modalità, si può quindi possedere una relazione che comporta anche un mezzo, un oggetto e questo, da *habitus* inteso nel senso di possesso di una relazione, passa a indicare anche l'abito. Cioè l'*habitus*

significa possedere una qualità, ma anche un mezzo come un oggetto e questo è proprio l'abito.

È interessante che anche Tommaso d'Aquino, sulla scorta del termine stesso *habitus* che si dice quindi almeno in tre forme analoghe, prenda il caso proprio dell'abito, che è un *habitus* così come è *habitus* la virtù. L'abito è quindi il mezzo tra colui che possiede e ciò che è posseduto. Fin qui la ragione non è forzata, perché dalla passione senza limite, siamo passati alla virtù e all'estremo della virtù, per approdare al sostrato antropologico e ontologico che è l'*habitus* e infine l'abito. Rendendo più complicate le combinazioni dell'*habitus* come estremo, non si potrebbe allora esplorare la dimensione di un estremo dell'abito, cioè di ciò che si indossa?

#### 4. L'eccesso estetico

La questione diventa, così sembra dover essere, estetica. Da quella onto-teologica a quella antropologica, per approdare nello spettro dell'estetica. Se la virtù comporta, di ragione, un estremo che è più conforme all'idea di virtù stessa, non si potrebbe applicare questo stesso ragionamento, interamente ascrivibile alla filosofia classica, anche all'abito stesso? Se la virtù è un *habitus*, e questo è anche l'abito – cioè l'indumento –, perché non indagare l'estremo dell'abito? Certo, la Moda – con la maiuscola quando ci si riferisce al sistema – mostra l'abbigliamento che è extra-vagante, dall'estetica varia e variopinta. La moda moderna, se così si può definire, cioè quella che nasce all'indomani della Rivoluzione francese, lascia l'individuo libero di abbigliarsi come meglio crede. Anche Nietzsche precisa, ben più tardi della Rivoluzione francese, che i costumi nazionali non hanno più senso in Europa e che il nuovo costume europeo si chiama appunto Moda (Nietzsche 2010, pp. 222-225).

In questa moda, nuovo costume europeo, l'infinita varietà delle creazioni ha dato luogo anche a estetiche estreme. E prima ancora di elaborare l'estetica estrema di una moda, dell'eccesso contemporaneo di estetica, si potrebbe considerare la questione del versante estremo di un abito. Certo che l'abito ha un estremo, che è il suo limite, come

dicevamo. Il suo orlo, il suo taglio, la frangia, la superficie sono tutti estremi dell'abito stesso. Ma esiste in modo più specifico un estremo dell'abito? L'estremo dell'abito può essere compreso come il contorno stesso, il limite stesso della superficie dell'abito e del suo limite in quanto forma. E forse l'abito è tutto intessuto di limite, la superficie interna quanto quella esterna formano un limite, o estremo, così come il contorno che sono la zona degli orli e che finiscono o rifiniscono il modello di abbigliamento. A questo punto, come direbbe Tommaso, non vi è estremo, ma giusto mezzo. Tutto l'abito è un limite, perché materialmente è una seconda pelle, essa stessa un limite, un estremo del corpo. Proseguendo però nella stessa direzione della ricerca di un estremo dell'abito, dovremmo concludere con la domanda se esista un abito estremo. Se esiste infatti un'estremità materiale dell'abito, dovremo anche porre la questione dell'abito estremo. A questo livello, interviene la riflessione estetica non solo in quanto senso della bellezza, ma della riflessività sulla percezione dell'abbigliamento e della Moda. L'abito estremo va inteso all'interno di quell'estetiche della moda che estremizzano un elemento, per altro necessario o anche accessorio, facendone un elemento a sé stante, portandolo all'estreme conseguenze. Se osserviamo, per esempio, l'estetica di più di una casa di Alta moda, notiamo che essa si configura quale tentativo di portare all'estremo la singola parte di un abito o di un accessorio. L'abito estremo è un'estetica che mette in luce l'estremo di un elemento del guardaroba. Anzi forse l'icona di ogni *maison* è in un certo senso l'estremo stesso dell'abito o dell'estetica vestimentaria di quella stessa casa di alta moda. Ora, tanto l'abito quanto l'estetica delle mode possono essere eccessivi. Anzi, negli ultimi decenni l'eccesso sembra caratterizzare le mode, lo stile delle case di Alta moda che imprime le tendenze nelle apparenze sociali. Così afferma Alessandro Alfieri, in un articolo che ritraccia il percorso verso l'eccessivo dell'estetica contemporanea, in modo particolare quella della moda:

Oggi, gli stilisti e i designer intendono fare dello stile un mezzo per esprimere la possibilità di un riscatto sociale delle giovani generazioni: si tratta dello stile di quelle icone culturali che vogliono comunicare – attraverso la loro musica ma in generale attraverso la loro dimensione



estetica – di essere emerse da uno status di indigenza e che sono riuscite ad accedere al movimento del capitale dello spettacolo. Per compiere tale operazione concettuale ed estetica, lo stile adottato è esattamente opposto rispetto al formalismo funzionalista: si tratta dell'esaltazione smodata dell'inutile, dell'eccessivo, di ciò che non serve e che per questo assume la stessa dignità che il superfluo aveva nell'immaginario aristocratico. Si tratta di un passaggio essenziale, che sancisce il mutamento stilistico tra gli anni Novanta e gli anni Duemila. (Alfieri 2021, pp. 53-76 e 68-69).

Ecco che l'eccessivo, l'estremo, non rimane nella moda mera apparenza estetica, ma lascia emergere un'estetica sociale che permette di comunicare, come è ovvio, la politica del gruppo, dell'organizzazione, o meglio del movimento. Non solo l'abito può essere estremo ed eccessivo, ma anche la Moda, che è essa stessa un *habitus* sociale e politico di gruppi e movimenti. E l'estetica soggiacente può essere eccessiva ed estrema, limite, si potrebbe dire, proprio perché invia e rinvia a codici politici forse ancora prima che sociali, di rivendicazione, di lotta attraverso l'estetica.

Una giuntura importante esiste tra l'abito, il vestito, inteso come estremo o eccessivo nelle sue forme e una tendenza di moda che si possa descrivere come eccessiva o estrema. Torna alla ribalta il concetto di *habitus* e quindi quello di virtù. È l'abito, la ripetizione di abiti eccessivi o estremi che forma una moda eccessiva o estrema, che possa assumere i caratteri di rivendicazione sociale. Nel contesto del dopo guerra, Christian Dior, intuiva quanto questo eccesso fosse anche carico di un altro carattere che si accosta facilmente a quello di estremo, cioè quello del meraviglioso. Così affermava in una conferenza in Sorbona, il grande stilista francese: "Il tempo del tessuto unico, dell'unico capo è già passato. La stoffa non potendo più mantenere il suo impero sulla moda, è la linea che ha preso il sopravvento" (Dior 2003, p. 20). Dove si intuisce già che, pur in decenni ancora di un certo senso del pudore, la linea e la libertà della linea, quindi del limite e dell'estremo, prende e prenderà sempre più il sopravvento. D'altro canto, aggiunge poche righe dopo che: "attorninandosi di segreti, adottando un ritmo stagionale più rapido, più sconcertante che nel passato, la moda – misteriosa

ed inattesa – ritorna, grazie alla sua carica di incognite, uno degli ultimi del meraviglioso (Dior 2003, p. 20). Ritornando al già citato articolo di Alfieri, questi prosegue la sua riflessione, affermando che: “Nella dialettica degli stili, l’essenzialismo degli anni Trenta sta allo stile anni Novanta, così come il gusto dell’eccesso degli anni Ottanta sta allo stile attuale” (Alfieri 2021, p. 70). E per il nostro proposito sull’estremo dell’abito alla moda, così si legge: “La negazione passa e deve passare per il parossismo e per l’eccesso, lo spettacolo deve diventare iper-spettacolo piuttosto che abolizione dello spettacolo e rifiuto del sistema commerciale, come è stato – anche ingenuamente – per le dinamiche contro-culturali dell’hip hop della East Coast, ma anche degli stili hippie e punk prima e dello stile grunge dopo” (Alfieri 2021, p. 74). Insomma, l’eccesso, un tipo di estremo, diventa fondamentale nell’abito e quindi nella moda che è il suo correlato naturale, nell’evo moderno, creando un binomio quasi inscindibile. L’abito estremo, eccessivo, un *habitus*, forma un *habitus* più sociale quello della moda che perviene a cristallizzare rivendicazioni, false o vere che siano, e ancor più illusioni di rivendicazioni, false o vere che siano. Alfieri conclude il suo articolo affermando che “nel suo radicale isterismo estetico, la *griffe* oggi gioca di anticipo, proponendo lo stile come miraggio frustrante dell’accesso all’universo fatato dell’iperconsumo” (Alfieri 2021, p. 76). Sembra a questo punto necessario un ritorno tanto strano quanto indispensabile sull’estremo dell’abito, ma da un punto di vista teologico, cioè evangelico, perché forse ne costituisce il fondamento estremo.

## 5. Conclusioni: il lembo del mantello

In contesto cristiano, il Vangelo cosiddetto dell’emorroissa narra, in due dei testi sinottici (Mc 5,27.28.30 e Mt 9,21), di un lembo del mantello che toccato dalla donna, emana il potere della guarigione che puntualmente si realizza. L’emorroissa, infatti, fa l’esperienza della guarigione e della salvezza. La traduzione italiana parla di lembo del mantello. L’estremo è un lembo, ma ancora di più una frangia che l’emorroissa tocca e perviene alla guarigione dal flusso di sangue. (κρασπέδου τοῦ ἱματίου). È la pericope del Vangelo di Matteo che precisa che si

tratta di lembo, o, meglio, di frangia. La frangia diventa quindi l'estremo dell'abito attraverso il quale passa la grazia del Cristo salvatore. Al di là dell'aspetto tipico di retorica religiosa insito in questo dettaglio, rilevare il fatto che il testo evangelico sacralizzi la frangia, quindi il limite dell'abito, rendendolo addirittura apotropaico e taumaturgico, disvela la dimensione estrema dell'abito come fondamento di una connessione tra divino ed umano. Dal punto di vista dell'interpretazione del testo evangelico, se si rimane nella dimensione dei *realia*, l'*himation* è la sopravveste tipica dell'epoca di Gesù. L'elemento essenziale viene qui ripreso, mettendolo in relazione alla guarigione della donna affetta da perdite continue di sangue. Ora, il gioco di parole tra *himation* e αἷματος sembra fin troppo evidente per non prestarsi ad un'interpretazione della tunica come accessorio del guardaroba di Cristo in chiave taumaturgica. Ho già studiato altrove l'estrema importanza della tunica all'interno del racconto evangelico, qui confermato in ottica di salvezza umana (Ambrosio 2020). Se il vangelo di Marco utilizza solo il termine *himation*, cioè mantello, in Marco si ritrova invece il termine di lembo, di frangia del mantello, che permette di connettere intimamente l'energia divina con l'estremo dell'*habitus*. In Matteo 4,21, la frangia del mantello κρασπέδου τοῦ ἱματίου diventa il mezzo di comunicazione tra divino e umano in un'operazione di guarigione.

L'estremo dell'abito è lo spazio di negozio, di scambio tra divino e umano. L'abito stesso diventa simbolo e cifra dell'incarnazione stessa. E prima ancora di una riflessione teologica, che rinvio ad altra sede, si tratta di constatare che l'estremo dell'*habitus* non è pura metafora, ma segno di un *modus operandi* divino, come già Rûmî indicava. È come se, e non potrei utilizzare altre espressioni, vi fosse bisogno di essere sul limite, sull'estremo ed infine sull'eccesso per disquisire della possibilità di comunicare il divino e l'umano. Il giusto mezzo dell'*habitus* della religione, di ragione come spiegava Tommaso d'Aquino, è nell'estremo. È qui che si realizza appieno la virtù. E forse la ricerca incessante di un abito eccessivo, ribelle, limite, così come quello di una moda che tenta di ridirsi nella post-modernità non fa altro che ribadire epistemologicamente che le condizioni per dire la relazione tra umanità e divinità si gioca sempre sul limite, che è nel nostro caso un estremo, un orlo, una frangia.

## Riferimenti bibliografici

- ABOU-BAKR O. (1994) *Abrogation of the Mind in the Poetry of Jalal al-Din Rumi*, "Alif: Journal of Comparative Poetics", 194: 37-63.
- ALFIERI A. (2021) *Da Brodovitch al Gucci Style*, "Aisthema. International Journal", 8: 53-69.
- AMBROSIO A. F. (2020) *Dio tre volte sarto. Moda, chiesa e teologia*, Mimesis Editore, Milano.
- (2013) *Danza coi Sufi. Un incontro con l'Islam mistico*, San Paolo Editore, Cinisello Balsamo.
- (2012) *Boundless Love: Ismā'il Anqarawī's Commentary on the Preface to the Second Book of the Mathnawī*, "Mawlana Rumi Review", 3: 68-94.
- ANKARAVÎ İ. R. (2007) *Osmanlı Tasavvuf Düşüncesi – İbn'ül-Fâriz'ın Kasîde-i Tâiyye'si ve Şerhi – (Makâsîd-ı Aliyye fî Şerhi't-Tâiyye)*, ed. Mehmed Demirci, Vefa yayınları, Istanbul.
- (1289/1872) *Mecmûatü'l-Letâif ve Metmûratü'l Maarif (Şerhü'l-Mesnevî)*, 7 vols. Matbaa-i Âmire, Istanbul.
- D'AQUINO T. (2018) *Somma di teologia*, vol. 2 Prima parte della Parte Seconda, a cura di Fernando Fiorentino, Città Nuova, Roma.
- DIOR C. (2003) *Conférences écrites par Christian Dior pour la Sorbonne, 1955-1957*, Institut français de la mode/Éd. du Regard, Paris.
- FERMANI A. (2022) *Il concetto di limite nella filosofia antica*, Petite Plaisance Editore, Pistoia.
- GENTILE A. (2012) *Filosofia del limite*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- NIETZSCHE F. W. (2010) *Umano, troppo umano*, trad. M. Montinari, Adelphi, Milano.
- RÛMÎ J. A. (2006) *Mathnawi Il poema del misticismo universale*, vol. II, Bompiani, Milano.

## I SIGNIFICATI DELL'IMPLICITO NELLA COMUNICAZIONE DI CURA: IL CASO DELLA SALUTE MENTALE

Monica Consolandi

*Abstract:* The article is the result of a joint discussion about the mental care in terms of doctor-patient relationship, that, especially after the Covid-19 pandemic, raises crucial questions. Among these, how can we handle the definition of health when taking care of mental issues? How high is the impact of contemporary events such as wars, pandemics, and environment deterioration on mental health? In this paper, I address in particular the topic of language, since not only what is evident influences doctor/therapist-patient relationship, but also what remains silent. What is the value of the implicit in psychotherapy? How can we manage its intrinsic ambiguity? And how can we explicit its richness in terms of meanings?

*Keywords:* Doctor-patient relationship, Implicit, Philosophy of language, Mental health, Person-centered care

### 1. Agli estremi della normalità: pandemia e altri sovraccarichi

Nel marzo 2020, l'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) dichiara stato di pandemia da Sars-Cov2 (WHO 2020): prende così avvio ufficialmente un momento storico che tutt'oggi ha una sua eco e una sua attualità. Di fatto, grazie all'incredibile velocità della ricerca

scientifica e ad uno sforzo globale congiunto, seppur ancora presente, ad oggi il Covid-19 non è più la patologia ad altissimo tasso di mortalità che ha scosso gli equilibri di tutto il mondo. Nonostante ciò, come ha lasciato strascichi nelle nostre quotidianità, così ha causato conseguenze a lungo termine sulla nostra salute; si tratta del cosiddetto “long Covid” (CDC 2022), che ha una sintomatologia varia ed ampia e ricadute sia fisiche sia psico-somatiche, inserendosi nel delicato tema della salute mentale. All’esperienza di pandemia, si aggiunge la tragedia della guerra in Ucraina, fonte di concreta preoccupazione in termini umani e politici.

Questi recenti drammi hanno sconvolto equilibri costruiti nel tempo e minato la sicurezza e la salute mondiale. Non è un caso che il New York Times abbia recentemente annunciato la politica strategica adottata dal sindaco di New York City, Eric Adams, con l’impattante titolo “NYC Will Hospitalize Mentally Ill People Involuntarily” (NYT 2022). Negli USA la salute mentale è da lungo tempo prima che il Covid-19 ne accentuasse la gravità un tema caldo al centro di numerose riflessioni; anche a NYC è fonte di preoccupazioni, specialmente dal momento che le *mentally ill people* sono spesso impossibilitate a ricevere cure adeguate e restano dunque al di fuori di un percorso di accompagnamento strutturato (MHA 2023). La pandemia ha inciso profondamente sulla nostra quotidianità e sul nostro stato di salute, anche mentale, portando nuovamente e con forza la nostra attenzione sul tema. Il provvedimento del sindaco Adams, dunque, si inserisce in un clima di rinnovata attenzione volto a riconsiderare la salute mentale. Se sia un provvedimento positivo, è da monitorare in termini di riscontro reale. Certamente quel *involuntarily* apre la strada a possibili preoccupanti forme di coercizione, pur innegabilmente trattandosi di un tentativo di miglioramento dello stato delle condizioni attuali, sia in termini di sicurezza della cittadinanza sia soprattutto in termini di salute dei cittadini.

L’articolo del NYT conferma la delicatezza del tema e l’importanza cruciale che assume sempre più nella società odierna, mostrandone le controversie inevitabilmente insite. Fin da subito, infatti, si nota che quando il soggetto è la salute mentale si apre a noi la dimensione dell’incertezza, esposta ad interpretazione e questionante lo stato di normalità, o quantomeno ciò che definiamo come tale; in termini

clinici, lo stato fisiologico dell'individuo, il suo stato di salute. La definizione di salute è di per sé delicata; seppur non tutti concordino con quella fornita dall'OMS (WHO 1986), è a tutt'oggi la più utilizzata: la salute è “uno stato di completo benessere fisico, mentale e sociale, e non semplice assenza di malattia o di infermità”.

Parlare di salute è di per sé sfidante; definire cosa si intenda per benessere mentale lo è ancora di più nella sua urgenza.

## **2. Il benessere mentale: come parlarne, come parlarsi?**

Se si dà dunque per assodato che la salute sia intesa in termini omnicomprensivi, cioè di benessere fisico, mentale e sociale, è chiaro che l'attenzione non dev'essere centrata soltanto sul corpo, ma anche sulla psiche e sulle dinamiche di vita quotidiana di ognuno di noi. In questo senso, l'approccio non è più di ricerca spasmodica di assenza di malattia, ma di un equilibrio positivo centrato sull'individuo. Quando questo equilibrio è turbato, come possiamo parlarne? Come possiamo esprimere questa mancanza di armonia? Quando l'individuo diventa paziente?

Uno psichiatra, intervistato sulle priorità di salute, esprime il suo sconcerto nei confronti di una malattia nominabile che non è da subito tale, ma che è, un momento prima, parola taciuta: colui che soffre di una malattia mentale soffre di fatto anche per non saperla raccontare, nominare, definire<sup>(1)</sup>. E proprio questa sofferenza diventa a sua volta compartecipe di quell'assenza di equilibrio che determina un malessere, l'assenza di salute. Prima di essere pazienti, coloro che soffrono di una malattia mentale sono individui che non possono dare un nome a ciò che provano e vivono; un momento prima di essere stabilita come malattia, e più precisamente malattia mentale, questa non è ancora coincidente con sua struttura identificata. Ecco che il linguaggio si rivela già in tutta la sua potenza: è il linguaggio che ridimensiona l'indefinito, gli consegna un senso compiuto e permette di parlarne. La parola infrange il silenzio del dolore dell'individuo e consegna al paziente una malattia

---

(1) L'intervista è stata condotta nell'ambito del progetto “La Sanità del Futuro”, Fondazione Bruno Kessler, Istituto di Scienze Religiose.

ora nominata, che è concetto comune ai parlanti coinvolti, ovvero paziente e professionista della salute.

Si arriva così ad un nome che esplica ed esplicita la mancanza di equilibrio: è uno sforzo di costruzione faticoso e che non si può compiere in solitaria e in modo unidirezionale. Nella sfera della salute mentale è ancora più evidente quanto l'approdo ad una diagnosi sia frutto di un dialogo tra professionista della salute e (futuro) paziente. In questa sede dialogica lo sforzo di interpretazione dei significati proposti è massimo, ancor più trattandosi di una condizione in cui i riferimenti di senso dei parlanti non sono sovrapponibili. Il compito del professionista della salute è di rimpicciolire l'apertura della forbice dei significati, quello spazio di allontanamento che stabilisce la dicotomia tra sano e malato e solo se ridotta ne permette il confronto.

Nella malattia mentale, i significati interni, di una coerenza mirabile e solidissima, spesso e in larga misura non combaciano con i significati esterni, ovvero dell'altro parlante, della società, del mondo esteriore. Il linguaggio si fa dunque tramite imprescindibile di allineamento di quei piani di significato sfasati, che per comprendersi devono ritrovare una propria conciliazione. I diversi registri si sintonizzano e, nel permanere della diversità, entrano in dialogo.

### **3. L'esplicito e l'implicito nel dialogo di cura**

Nella relazione di cura i due poli del dialogo sono il professionista della salute e colui/lei che diviene paziente. Il linguaggio, nella forma di comunicazione, è così "tempo di cura" (legge n.219/2017). Se finora si è interpellata la definizione della malattia, ciò che viene esplicitato, l'importanza del dire e del detto, tuttavia anche l'implicito partecipa alla creazione del significato e dei significati dei parlanti. Nella sua non-verbalità, l'implicito consegna dunque una parte di significato al linguaggio che, seppur silenziosa, è presenza fondamentale.

L'implicito del linguaggio è di per sé una realtà complessa, che consta di una moltitudine di sfaccettature: è implicito ciò che viene omesso di proposito, ciò che rimane sotteso, ciò che non è ritenuto necessario esplicitare. Nella relazione di cura, assume una valenza ancora più



rilevante, poiché strumento di utilizzo nell'obiettivo di curare e prendersi cura di uno dei due poli del dialogo (Consolandi 2023); nel caso della salute mentale, è chiave di lettura di significati possibilmente dissonanti e dunque ancor più complesso nel gioco di ombre caratterizzante la malattia mentale. Come già preannunciato, difatti i significati dei parlanti risultano disallineati proprio a causa e in forza della patologia; un esempio su tutti è la psicosi, in cui i segnali del mondo sono risignificati in termini simbolici, creando una struttura perfettamente coerente in se stessa, ma altresì chiusa su se stessa e inaccessibile al mondo esterno. Tale inaccessibilità, tuttavia, risiede gran parte proprio nell'ambiguità dettata da ciò che resta implicito, taciuto, e che per un soggetto non è visibile allo stesso modo in cui per l'altro è determinante in termini di senso.

Come poter aprire la bolla sigillata del paziente e squadernare i suoi significati, così che la patologia non permanga nella sua impenetrabilità? Come, cioè, scagionare la struttura linguistica del paziente dalla sua ambiguità?

### 3.1. *Grice e le implicature*

È del filosofo del linguaggio H. P. Grice (1975) l'intuizione che il linguaggio sia bidimensionale, che abbia cioè una doppia natura che si basa sulla dicotomia implicito/esplicito, due lati che in realtà non si escludono, ma si compenetrano. Ciò che è implicito nel discorso sono le *implicature*, proposizioni sottintese che completano il senso di ciò che viene detto. Per Grice le implicature sono convenzionali quando permettono il funzionamento del linguaggio: sono cioè funzionali ad una comunicazione che scorre, sulla base di assunti impliciti funzionali alla stessa. Sono invece conversazionali quando riferite al contesto specifico dei due parlanti. Nell'ambito della salute mentale, è interessante notare come entrambe le tipologie di implicature siano problematiche, proprio a causa di una malattia che mette in gioco i significati di riferimento e possibilmente ribalta quelli in gioco. Al tempo stesso, è proprio la consapevolezza dell'esistenza di tali strutture linguistiche che permette di vedere ciò che accade nella comunicazione nella sua quasi interezza, governando l'ambiguità ed anzi trasformandola in contenuto in comune tra i parlanti. La rivalutazione griceana di ciò che non viene

detto autorizza i parlanti a cercarsi al di là di ciò che appare, permettendo al professionista della salute di spaziare in meandri di senso non immediatamente presenti e al paziente di condividere la propria esperienza di malattia oltre strutture preconfezionate.

### 3.2. *Austin e il fare del linguaggio*

La forza del linguaggio è tale, che permette parimenti di creare, trasformare, e distruggere, demolire. La concezione del linguaggio di Grice consente di estendere anche al non-detto ciò che il filosofo del linguaggio J. L. Austin (1967) diceva delle parole: le parole non soltanto dicono, ma anche fanno, agiscono. Così il linguaggio non è soltanto parola, comunicazione, ma proprio nel suo comunicarsi è anche azione e ciò è vero anche per la sua dimensione silenziosa. La comunicazione medico-paziente è parte integrante della cura stessa, è il costruirsi di quel percorso condiviso che permette al paziente di ritrovare il proprio equilibrio, il proprio benessere. La cura per il tramite della comunicazione avviene grazie alla parola in sé, che taumaturgica si dà per lenire la sofferenza, consegnandole un nome ed esplorandola nel dialogo. E si dà nel dialogo stesso, in quello spazio di co-costruzione che professionista della salute e paziente si dispongono in reciproca disposizione.

### 3.3. *Malherbe e il terzo gioco linguistico*

Lo spazio linguistico di condivisione della relazione di cura richiama alla mente ciò che J. F. Malherbe (2013) definiva il *terzo gioco linguistico*. In questo luogo protetto, i due parlanti costruiscono insieme un gioco linguistico basato su regole comuni, che attingono dalle regole dell'uno e dell'altro. Sulla base della descrizione di *gioco linguistico* di L. Wittgenstein (1953), Malherbe ne prospetta un terzo di incontro e partecipazione, ovvero di dialogo e realizzazione. Due poli in partenza distanti, professionista della salute e paziente, trovano qui un punto di contatto e portano a compimento la realizzazione di un senso comune, che attinge dai significati dei singoli individui coinvolti per definirne di condivisi e compresi.

#### **4. In dialogo per una *person-centered care***

Seppur in alcun modo sfidando l'asimmetria di sapere medico-paziente, basata sulla indiscutibile dicotomia esperto/non-esperto, la concezione di dialogo qui descritta è fautrice di un approccio concretamente *person-centered* (AGS 2015), che vede al centro della cura tutti gli attori principali coinvolti. Rovesciando la concezione di cura paternalistica, non soltanto la *person-centered care* pone al centro il paziente, ma anche il professionista della salute e le figure coinvolte nel percorso terapeutico, cioè familiari da un lato e gruppo di lavoro dall'altro. I due poli sono riconnessi nella circolare virtuosità del dialogo, che pone gli estremi in contatto e favorisce l'appianamento delle distanze.

Nello spazio di incontro che Malherbe chiama terzo gioco linguistico, le *person* coinvolte nel percorso di cura confrontano i propri significati, ritarandosi anche sulla base del non-detto dell'altro; è così che davvero con il linguaggio fanno, cioè costruiscono una condivisione densa di reciprocità. Proprio questa condivisione è la solida base della cura, quella sollecitudine nei confronti dell'altro che ne asseconda, non passivamente ma direzionandolo, un mite ritrovamento dell'equilibrio.

In quest'ottica nuova e al contempo antica di una medicina che si basa sull'ascolto, la terapia può di nuovo essere apprezzabile servizio, un ascolto intenso, qualitativamente pregnante, in cui la voce degli individui risuona significativamente, imprescindibile guida lungo il percorso di cure. Infine, la salute mentale acquista una propria definizione individuale, in cui il benessere personale è concepito allo scopo del ritrovamento dell'equilibrio e non del cancellamento della possibile patologia. Il concertarsi di benessere fisico e mentale, in armonia con dinamiche sociali propositive, passa dunque inevitabilmente dallo scambio linguistico di una comunicazione che è, a tutti gli effetti, cura essa stessa.

L'auspicabilità di tale visione del rapporto professionista della salute-paziente è massima, proprio in forza della sua natura rispettosa nei confronti degli individui coinvolti. Ancora una volta, il linguaggio mostra la sua forza proficua e fornisce una possibilità di convergenza concreta; qui, a scopo terapeutico e curativo.

## Riferimenti bibliografici

- AMERICAN GERIATRICS SOCIETY (2015) *Person-Centered Care: A Definition and Essential Elements*, "Journal of the American Geriatrics Society", 64 (1): 15-18.
- AUSTIN J.L. (1967) *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford.
- CENTERS FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION (2022) *Long COVID or Post-COVID Conditions*, <https://www.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/long-term-effects/index.html>
- CONSOLANDI M. (2023) *Implicit understandings and trust in the doctor-patient relationship: a philosophy of language analysis of pre-operative evaluations*, "Theoretical Medicine and Bioethics", 44 (3): 191-208.
- GRICE H.P. (1975) "Logic and conversation", in P. Cole e J.L. Morgan (a cura di), *Syntax and semantics 3: Speech Acts*, Academic Press, New York, 41-58.
- LEGGE 22 DICEMBRE 2017, N.219, *Norme in materia di consenso informato e di disposizioni anticipate di trattamento*.
- MALHERBE J.F. (2013) *Tendre l'oreille à l'inouï. L'éthique des hérétiques*, Les éditions du Cerf, Paris.
- MENTAL HEALTH AMERICA (2023) *Access to Care Ranking 2023*, <https://mhanational.org/issues/2023/mental-health-america-access-care-data>
- NEW YORK TIMES (2022) *New York City to Involuntarily Remove Mentally Ill People From Streets*, <https://www.nytimes.com/2022/11/29/nyregion/nyc-mentally-ill-involuntary-custody.html>
- WITTGENSTEIN L. (1953) *Philosophical Investigations*, The Macmillan Company, New York.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (1986) *The Ottawa Charter for Health Promotion. First International Conference on Health Promotion*, Ottawa, 21 November 1986, <http://www.who.int/healthpromotion/conferences/previous/ottawa/en/>
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (2020) *WHO Director-General's opening remarks at the media briefing on COVID19 - March 2020*.

## **EQUILIBRI IN BILICO. SIGNIFICATI ESTREMI DI SALUTE: IL FENOMENO DELLA SOMATIZZAZIONE**

Miriam Ferraro

*Abstract:* The illness condition is an experience that puts us in front of life's meaningless. We can say disease is something we cannot escape, because is intrinsic to our being mortal but, at the same time, the interpretation and the significance that we attribute to this particular path could change the perception of ourselves and the world around us. The experience of illness, in particular chronic illness, could raise multiple questions in patients, for instance: My condition of illness can change the way I experiment the reality and my relationships with others? Can I trust myself or my capacities to manage my everyday things? At the end of the day, I am myself even if I am ill? In other words, we can no longer recognize our body, the self-control could be more complicated, even if we continue to be ourselves, *de facto*. Thus, the condition of illness is so an implicit request of a significance, dramatically characterized by the possible absence of it. The situation is more complicated when the body not only gets sick and inevitably suffers, but such suffering is not biologically explainable, but rather is the result of a somatization due to psychic pain. However, following the thought of psychiatrist Joyce McDougall, it is possible to understand how this phenomenon, although it may lead the patient to a deep loneliness, can be the main road to a more global healing, combining with an approach that includes storytelling and dialogue with the other.

*Keywords:* Phenomenology, somatization, narrative studies, storytelling, philosophy

## 1. La condizione di malattia: un accenno fenomenologico

La condizione di malattia è tra le esperienze che forse più ci pone di fronte al senso impervio della vita: inevitabilmente nel corso della nostra esistenza incombe la possibilità di ammalarci; tuttavia, il significato che diamo a tale esperienza è fondamentalmente unico, in quanto radicata nel nostro essere profondamente umano. In questa accezione, il corpo diviene la condizione imprescindibile del nostro esperire, poiché diviene il teatro in cui si esprime il percepire e il vivere noi stessi nel mondo; d'altra parte, è attraverso l'esperienza del dolore e della malattia che è possibile capire come tale condizione possa compromettere la nostra percezione, al punto tale da rappresentare un conflitto nel nostro senso di identità. Un esempio di tale sconvolgimento esistenziale è rinvenibile nel capolavoro *l'Essere e il nulla* di Jean-Paul Sartre: qui il filosofo francese ci ricorda come anche una semplice emicrania non venga vissuta solamente ad un livello puramente biologico, in cui il dolore acuto si esprime in una determinata zona del corpo, ma come tale esperienza ci ingabbi in una "bolla impermeabile", compromettendo ogni azione a noi più quotidiana (Svenaeus 2018). Anche solo attraverso questa esperienza comprendiamo come la malattia ci porti a non riconoscerci più nella nostra corporeità, benché continuiamo ad essere sempre noi stessi. Sorgono spontanee allora una serie di domande: la condizione di malattia modifica il modo di entrare in relazione con la realtà? E se così fosse, è lecito lasciare le proprie scelte in balia della mia scoperta vulnerabilità? Resto io, anche se sono malato?

Possiamo assumere che tale conclusione possa riprendere il fortuntissimo concetto di "*absent body*" di Drew Leder, formula con la quale il filosofo allude alla modalità "trasparente" in cui il nostro corpo si presenta nel nostro vivere quotidiano (Leder 1990). Infatti, fino a quando ci permette di compiere le nostre attività giornaliere, il corpo non viene tematizzato, rimane sullo sfondo: ad esempio, noi non dobbiamo pensare a come digerire un determinato alimento o ordinare al nostro

cuore di contrarsi continuamente, tutto funziona “in automatico”. Al contrario, quando il corpo si ammala, esso prende a disvelarsi: quando sentiamo dolore, cioè, percepiamo la sua presenza, iniziamo a comprendere le difficoltà che quotidianamente incontra. D'altra parte, afferma Leder, tale disvelamento può condurci ad una consapevolezza di noi stessi distorta, come se il nostro corpo fosse certamente una presenza, ma sconosciuta, quasi aliena (Leder 1990). In altre parole, durante l'esperienza della malattia non prendiamo coscienza della nostra corporeità, al contrario scopriamo che essa non ci appartiene. Questo comporta la necessità di tematizzare il corpo, ovvero di tenere finalmente conto di ciò che sente, di ciò che prova. Una spiegazione di tale senso di alienazione la suggerisce Havi Carel con il concetto di *body doubt*, che possiamo tradurre con “dubbio corporeo”, ovvero come “una radicale modificazione del nostro corpo e delle nostre esperienze” (Carel 2016, p. 87)<sup>(1)</sup>. Infatti, se abitualmente il corpo, direbbe Leder, è assente, nel momento in cui si ammala esso rivela la sua esistenza, seppur lacerata. Perciò, il dubbio che proviamo di fronte ad un corpo che è, di fatto, il nostro, ma che non riconosciamo più, ci porta ad essere pervasi da un senso di estraniamento, di distacco: si ha la sensazione di vivere in un mondo irreali, un mondo di cui non conosciamo più le regole, o meglio abbiamo la preoccupazione di non riuscire più a rispettarle. Perciò l'esperienza della malattia, comportando una repentina variazione nella nostra percezione, fisiologicamente ci riporta ad una dimensione di chiusura in noi stessi, per fare i conti con un corpo che non sembra più appartenerci. Questo senso di estraneità rischia di tramutarsi in isolamento, in quanto gli altri possono non essere più un'opportunità di relazione, ma rappresentare un mancato incontro. L'esperienza della malattia smaschera completamente la nostra vulnerabilità, e tale senso di fragilità non scompare dopo la guarigione: al contrario, rimane lì presente, come una cicatrice. Tale condizione ci può insegnare l'importanza di un'analisi più attenta del vivere la nostra corporeità esponendoci, tuttavia, al rischio di rinchiuderci nella percezione di un corpo ferito che non riesce più ad interagire con ciò che lo circonda. Detto ciò, ci troviamo di fronte ad un paradosso: infatti, se da un lato la malattia modifica la nostra percezione, innescando quindi una

---

(1) Traduzione mia.

serie di meccanismi per favorire l'adattamento alla nuova realtà, dall'altro noi, di fatto, continuiamo ad esistere nello stesso mondo di prima. Quel tempio che un tempo ci era così familiare, ora è in frantumi, lasciando al suo posto un vuoto inquietante (*uncanny*), al quale tuttavia ci sentiamo di appartenere ma che, allo stesso tempo, ci rigetta come se fossimo estranei a noi stessi (Carel 2016).

In conclusione, è possibile definire il *body doubt* come ciò che trafigge il nostro normale senso di controllo, svelandone la contingenza, e ciò che ne consegue è che il nostro corpo, nonostante la sua complessità, è una struttura fragile, esattamente come è vulnerabile l'illusione del suo eterno funzionamento (Carel 2016). La malattia comporta quindi una profonda e dolorosa frattura nella nostra identità: quando il nostro corpo non ci risponde, quando non ci permette di fare quello che abbiamo sempre fatto, ci riscopriamo di colpo lacerati. Ci ritroviamo di fronte al bivio della doppia narrazione: quella di un corpo ferito, debole, che cerca di combattere il sintomo, e quella del nostro sé, ovvero la memoria di ciò che siamo stati e ciò che immaginiamo di poter-ancora-essere.

## 2. La somatizzazione e la ricerca di un significato

Constatato come la malattia abbia un'influenza notevole sulla percezione di noi stessi, potremmo chiederci che cosa succede quando il nostro corpo prova dolore, ma esso risulta inspiegabile da un punto di vista biomedico? Detto in altri termini, è evidente che la condizione che abbiamo menzionato risulti più complessa, poiché il corpo non solo ammalandosi non ci permette di vivere anche solo momentaneamente il nostro quotidiano come conosciamo, ma tale dolore risulta apparentemente inspiegabile, cioè non giungiamo ad una spiegazione sufficientemente plausibile a chiarire l'insorgere di una particolare sintomatologia. Ciò ci pone di fronte ad un effettivo "doppio tradimento", in quanto il corpo non solo si ammala e soffre, ma ci offusca nella nostra ricerca di un significato a questa sofferenza.

Negli ultimi anni numerosi studi si sono incanalati in un'analisi sempre di più interdisciplinare dei disturbi funzionali in psichiatria e, in linea generale, sul fenomeno della somatizzazione, la cui incidenza



sulla popolazione è sempre più significativa. Tali studi hanno gradualmente portato a superare l'idea che tale fenomeno, inteso come una sublimazione di una sofferenza psichica che si esprime in un sintomo biologico ben preciso, venga analizzata prevalentemente attraverso una lente biologica e fisiologica, in cui il corpo viene studiato come universale, interpretando quindi il soma e la psiche come concetti opposti che viaggiano, tuttavia, su binari paralleli. Infatti, nella scienza medica è ormai largamente diffusa la consapevolezza di come il benessere psicologico abbia ripercussioni sul nostro corpo, e parallelamente ciò ha portato la ricerca a studiare tale fenomeno in un'ottica sempre più multidisciplinaria: interpretando ogni evento organico come l'intrecciarsi di ciò che abbiamo vissuto, di ciò che quotidianamente sperimentiamo e di ciò che proviamo, anche se forse inconsapevolmente. D'altra parte il dolore, quando è talmente lancinante fino a toglierci il fiato, ci obbliga a distogliere lo sguardo dall'eventuale significato psichico che esso racchiude, e tale slittamento rischia di ancorarci all'esperienza corporea e non comprendere fino in fondo ciò che tale sofferenza ci vuol comunicare. Detto in altri termini, la somatizzazione può essere intesa come una forma di regressione, in cui il dolore tronca la parola e quindi la possibilità che essa si liberi e si esprima in tutta la sua creatività. L'accoglienza silenziosa di parole frammentate che riescono a fuggire dalla morsa del dolore, ci permette di incamminarci fino a raggiungere la nostra fonte emotiva più inconscia, riuscendo quindi a rappresentare l'inizio del nostro viaggio verso il *significato impervio*. Alla luce di tale intenzione, la psichiatra neozelandese Joyce McDougall in *Teatri del corpo* legge il fenomeno della somatizzazione come la sintesi di una unione imprescindibile tra la realtà corporea e il nostro universo inconscio, in cui il corpo, acquisendo una accezione simbolica, diviene il manifesto di un incommunicabile dolore. In quest'ottica il fenomeno della somatizzazione viene allora inteso come uno dei, se non tra i più potenti, meccanismi di difesa che si innescano quando non riusciamo più a trovare le parole per comunicare e comprendere quella che è la nostra sofferenza, ritornando ad essere di colpo come bambini che non hanno ancora acquisito la padronanza della parola, e che tuttavia, balbettano per quanto è impellente il bisogno di comunicare i propri bisogni al mondo. Ma anche qui, *da presenza inquietante* il nostro corpo ancora

una volta ci è alleato e amico, ponendoci di fronte alla nostra sofferenza e alla nostra necessità di comprensione, tuttavia attraverso un canale che siamo in grado di accettare, donandoci quindi la possibilità di un senso nel momento in cui quest'ultimo ci viene a mancare. Infatti, secondo Marina Amore, in linea con il pensiero della McDougall:

La somatizzazione può essere il risultato di una "difficoltà di stabilire corrispondenza analogiche tra l'esperienza sensoriale e un modo verbale capace di rendere il suo pieno significato. Qualora una corrispondenza verbale soddisfacente venga identificata, il valore irriducibile della parola sarà quello di permettere il superamento delle più grandi distanze tracciate dal mancare, nella comunicazione implicita, la condivisione del significato affettivo che sottende all'intenzione espressa dal corpo. La parola incarnata, cioè satura della sua funzione referenziale, come una freccia può arrivare più velocemente così tanto lontano da permettere agli intimi significati dell'esperienza di raggiungere altri diversamente raggiungibili. È questo forse il più grande valore che il verbale ricopre nella comunicazione tra esseri umani.

(Amore 2021, p. 297).

Da ciò è possibile dedurre che il paziente, una volta riconosciuta tale correlazione di eventi psichici e linguistici, riesca a ritrovare la via verso la guarigione del sintomo; tuttavia, tale associazione ci richiama ad una precisa responsabilità: cioè di iniziare a considerarci come soggetti in grado di decidere per la propria esistenza, nonostante il timore di continuare a scavare dentro sé stessi. Riportando il pensiero della McDougall:

Molti di coloro che chiedono una terapia tendono a biasimare la società, la situazione familiare, l'appartenenza razziale, la religione, l'eredità o il sesso e a ritenerli responsabili dei loro problemi. È ovvio che l'esperienza di psicoanalisi non modificherà in alcun modo nessuno di questi dati fondamentali. Benché ciascuno di tali fattori possa aver contribuito al formarsi dei loro problemi, se gli individui in questione non cercano di sapere *perché* continuano a vivere questi fattori inalterabili su un registro traumatico che sottrae qualsiasi creatività alla loro vita, ciò è dovuto al fatto che essi rifiutano implicitamente la responsabilità di prendere in mano la propria vita.

(Mcdougall 1990, p. 16)

In tal senso, come si accennava precedentemente, la somatizzazione non è altro che una via alternativa di comunicazione che però, d'altra parte, si ancorà alla realtà biologica e fisiologica in tutta la potenza del suo dolore, in cui il senso di tale sofferenza è rinvenibile in una dimensione pre-simbolica e, quindi, preverbale (Mcdougall 1990). Il danno fisico continua ad essere presente ed esistere, e l'attribuzione del sintomo ad una forma di somatizzazione non dev'essere solamente analizzata alla luce del pensiero medico-psicosomatico. Infatti, il corpo essendo qui inteso come l'unione del soma e della psiche, compie un *sacrificio*, in quanto, sublimando la sofferenza psicologica in un sintomo fisiologico, si assicura la possibilità di preservarsi attraverso la malattia, per mantenere quindi una esistenza separata da qualsiasi altro oggetto inconsciamente significativo (Mcdougall 1990, p. 31). D'altra parte, questa forma di internalizzazione può essere anche intesa come un tentativo di autoguarigione, di preservare sé stesso da una sofferenza inspiegabile, che porta il corpo ad "impazzire", pur di non ricercare e comprendere il perché più profondo all'origine di tale dolore. Infatti:

Le manifestazioni psicotiche e psicosomatiche proprio come la nevrosi, i disturbi del carattere e la perversione, sono tentativi di autoguarigione. Queste costruzioni sono tutte l'espressione del lavoro psichico di un bambino piccolo di fronte alla sofferenza mentale generata da fattori situati ben al di là delle sue capacità di controllo.

(Mcdougall 1990, p. 44)

In questa accezione, il disfunzionamento psicosomatico può essere interpretato come una sorta di risposta "primitiva", in cui il sintomo non è altro che il tentativo di inviare un messaggio infra-verbale. È come se il corpo percepisce la presenza di un pericolo per il nostro equilibrio psicofisico e, in assenza di una malformazione organica, agisse per rispondere a tale situazione percepita da noi come conflittuale o biologicamente minacciosa. Alla luce di tali considerazioni è possibile leggere il fenomeno della somatizzazione come un tentativo di difesa che la psiche attua come risposta all'insorgere di eventi traumatici, che il nostro Io – utilizzando l'accezione freudiana – non è pronto a rivivere ed accettare. Da ciò si comprende l'importanza che può avere la narrazione

di sé con l'altro: la psiche si serve di ogni via di comunicazione verbale e non verbale, ma va da sé che è proprio nella ricerca e nella verbalizzazione che può iniziare un processo di guarigione, permettendo di discernere il sintomo da una matrice puramente biologica, riconducendolo alla sua matrice più psicologica.

### 3. L'importanza della narrazione

Un importante riferimento filosofico dei *narrative studies* si ritrova nella figura di Paul Ricoeur, in particolare la sua analisi della identità personale legata, per l'appunto, alla dimensione della narratività. Nella filosofia ricoeuriana è centrale il concetto di trascendenza della coscienza, in cui la conoscenza di sé non può essere di tipo intuitivo ma, al contrario, è il frutto di una continua azione ermeneutica, che include la narrazione e la riflessione. Detto altrimenti, secondo la concezione ricoeuriana – sviluppata in particolare nei tre volumi di *Tempo e racconto* e in *Sé come un altro* – l'identità personale trova la sua origine attraverso la narrazione dell'io che continuamente si scopre e si configura.<sup>(2)</sup> Detto in altri termini, nel momento in cui ci poniamo la domanda antropologico-filosofica fondamentale chi sono io: io che parlo, io che agisco, io che rispondo delle mie azioni e così via, iniziamo anche a narrare la nostra storia. Questa tensione tra *idem* e *ipse* viene perfettamente alla luce proprio nel confronto con l'altro nel momento in cui narriamo noi stessi: infatti, secondo Ricoeur, quando leggiamo un racconto non ci viene proposto un personaggio che si conserva continuamente identico a sé stesso, ma che, attraverso le avventure e le sventure a cui va incontro, è costretto di volta in volta a ricostruire e a riconfigurare la propria

---

(2) Il problema dell'identità personale viene affrontato dal filosofo francese ricorrendo alla distinzione latina fra *idem* e *ipse*: designa come identità-*idem*, ovvero come medesimezza, l'insieme di caratteristiche che, nel divenire della persona, permangono nel tempo; e come identità-*ipse*, ovvero come ipseità, la forma di identità in cui il soggetto, riflessivamente, si costituisce come titolare del proprio poter-essere, in senso tanto attivo (ossia come soggetto d'azione), quanto passivo (ossia come soggetto vulnerabile). La costruzione dell'intreccio che collega gli eventi nella nostra narrazione consente allora di integrare nel segno della continuità ciò che sembra opporvisi, ovvero la discontinuità e l'instabilità che si produce quando la vita conosce dei punti di cesura. Tuttavia, mentre la medesimezza si rivolge al passato attraverso la memoria, l'ipseità guarda al futuro e alla promessa che esso incarna.

identità. Nel racconto emerge come il personaggio tenda inizialmente a rappresentarsi come “definito”; eppure, nell’intreccio tra le vicissitudini attraversate e le riflessioni che esse alimentano, il lettore scopre di essere di fronte a una identità in continua ridefinizione. Il rimando è, sullo sfondo, al motivo del *circolo ermeneutico*, in particolare relativo alla relazione circolare tra la globalità di ciò che chiamiamo *carattere* e la singolarità delle narrazioni che continuamente lo esprimono e lo plasmano (Ricoeur 1986). Questo porta Ricoeur a mostrare che nel lavoro di elaborazione e rielaborazione della propria storia, il soggetto finisce per riconoscersi nella storia che egli a sua volta *racconta a sé stesso a proposito di sé stesso* (Ricoeur 1986, p. 377). Perciò, l’identità narrativa si fa e si disfa continuamente: tuttavia questa continua riflessione non la rende informe, in quanto, esercitando l’immaginazione, la narrazione provoca la volontà, inducendo all’azione. Il sé ricoeuriano non è altro che un Io il quale, cercando sé stesso, si perde continuamente, ma che dall’altra parte lo porta a percorrere strade nuove, ad inoltrarsi in mondi sconosciuti. Ciò accade soprattutto nelle situazioni più esistenzialmente drammatiche della nostra vita come, appunto, l’esperienza di malattia.

Possiamo dunque comprendere come, anche a partire da una prospettiva clinica, l’attenzione alla narrazione possa costituire un’ulteriore occasione di cura, in quanto ci dimostra come la presenza dell’altro sia fondamentale per la costruzione e la trasformazione della nostra soggettività. Infatti, l’identità narrativa non trova la sua origine *ex nihilo*, ma fin dal momento in cui nasciamo, la nostra storia si intreccia con le trame altrui (Ricoeur 1993). È interessante osservare come in Ricoeur la corporeità assuma il valore di mediazione tra ipseità e alterità: infatti, se l’ipseità rappresenta l’esito del nostro continuo riprenderci nel divenire del nostro essere storici, nel momento in cui ci apriamo alla relazione con l’altro, comprendiamo come la nostra storia in realtà non ci appartenga del tutto. Perciò, proprio l’esperienza della vulnerabilità che caratterizza il nostro essere mortali, rende evidente la nostra esistenziale incapacità di controllare ogni evento che ci accade e, dunque, *l’analogon* della nostra esposizione all’alterità. Ricoeur, parlando della sofferenza, afferma come la dimensione del dolore abbia dentro di sé il carattere della passività: cioè, diminuendo il nostro potere di azione, comporta una rottura fra il sé e il mondo. Anche in Ricoeur troviamo

dunque perfettamente esplicito come la malattia, e la sofferenza che da essa deriva, possano inglobare l'identità personale del malato al punto tale da assumere forme del disprezzo di sé, e di conseguente chiusura verso l'altro. Anche in questo caso, la presenza dell'alterità è, però, di vitale importanza: noi siamo la nostra storia, siamo la trama che quotidianamente raccontiamo, ma senza la presenza di un interlocutore essa non potrebbe dirsi completa.

Avviandoci alla conclusione, alla luce di quanto detto è particolarmente interessante la lettura che offre il sociologo Arthur Frank delle narrazioni in malattia, sottolineando in particolare come la condizione di malattia, di qualsiasi natura, assuma la connotazione di storia di ricerca, in cui il senso non viene necessariamente colto intuitivamente, e che quindi non è detto che si riesca a trovare (Frank 1995). D'altra parte ciò non porta a distogliere ancor di più lo sguardo dalla sofferenza, ma la si accoglie rendendola occasione di trasformazione. All'origine di tale tipologia narrativa troviamo l'interpretazione della malattia come un evento certamente pregno di sofferenza, ma che, al contempo, invita il paziente a provare ad essere qualcuno che è capace di mostrarsi all'altezza della situazione: il limite con il quale il paziente si scontra non è qui tanto l'esperienza la malattia, quanto la decisione su chi essere in quella circostanza, cioè su come affrontare questa sofferenza, decidendo di assumersi la responsabilità e, come suggeriva la McDougall, di iniziare a scavare dentro se stessi, accogliendo la sfida di ricerca del significato che possiamo (ri)trovare. La persona che si racconta attraverso questo modello narrativo, interpreta il suo vissuto di malattia non come una interruzione, ma come un viaggio alla scoperta del senso. La sofferenza della malattia non viene intesa come un evento che ha il potere di plasmare la nostra identità, tuttavia consente – quasi maieuticamente – di far emergere quelle risorse che avevamo già dentro noi stessi.

## Riferimenti bibliografici

- AMORE M. (2021) Il corpo e l'azione del narrare in psicoterapia. Somatizzazione, enactment e processi di coscienza, "Ricerca Psicoanalitica", 32(2). <https://doi.org/10.4081/rp.2021.289>

- CAREL H. (2012) Phenomenology as a Resource for Patients, "Journal of Medicine and Philosophy: A Forum for Bioethics and Philosophy of Medicine", 37: 96-133. doi: 10.1093/jmp/jhs008.
- (2016) *Phenomenology of Illness*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- FRANK A. W. (1995) *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*, The University of Chicago Press, Chicago.
- LEDER D. (1990) *The Absent Body*, The University of Chicago Press, Chicago.
- McDOUGALL J. (1989) *Theaters of the Body*, Free Association Books, London (trad.it *Teatri del corpo. Un approccio psicoanalitico ai disturbi psicosomatici*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1990).
- RICŒUR P. (1990) *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Parigi (trad.it *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993).
- (1983) *Temps et récit. Tome I*, Editions du Seuil, Parigi (trad.it *Tempo e racconto. Volume primo*, Jaca Book, Milano, 1986).
- SARTRE J. (1943) *L'être et le néant*, Librairie Gallimard, Parigi (trad. it *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano, 2008).
- SVENAEUS F. (2018) *Phenomenological Bioethics: Medical Technologies, Human Suffering, and the Meaning of Being Alive*, Routledge, London.





## **FRAGILI EQUILIBRI. ALLA RICERCA DEL SIGNIFICATO TRA SALUTE E MALATTIA**

Lucia Galvagni

*Abstract:* Recently experienced events, as the pandemic, conflicts, migratory movements, climatic catastrophes, have induced the perception of being again and dramatically “faced with the extreme”. Historically, these events are not exceptional but in our personal and short-term perspective they often represent completely new experiences: which kind of impact can they have on each and all of us? Mental health seems to be an extremely precarious balance: where uncertainty arises, its precariousness increases. How do we tend to redefine in these circumstances our perception of health and wellbeing? The search for meaning re-emerges as the core of such experiences: the work on interiority can also refer to philosophy, ethics and spirituality within the practices and dynamics of care and in the care of the self.

*Keywords:* Meaning of health, mental health, care, ethics, spirituality

### **1. Introduzione**

Quando in montagna arriva la prima neve, sentieri e percorsi di per sé semplici possono diventare più impegnativi, impervi a tratti. Per procedere a passo sicuro ci si può – e ci si deve – attrezzare: quando non si è attrezzati si procede con maggior incertezza, si cammina lungo i

bordi, cercando di trovare così una modalità per avanzare e procedere comunque.

L'equilibrio nell'ambito della salute – della salute in generale, e di quella mentale in particolar modo – sembra essere sempre precario, un po' come succede quando non sappiamo quali saranno le condizioni del sentiero sul quale dovremo camminare.

Gli ultimi anni hanno portato molte persone a vivere e sperimentare condizioni di incertezza alle quali non erano abituate, soprattutto se consideriamo le popolazioni di quelle aree del mondo che nei decenni precedenti avevano goduto di una crescente stabilità, dal punto di vista economico, sociale e politico. La pandemia, ma anche le migrazioni forzate, i conflitti che si sono aperti in Europa, i cambiamenti climatici stessi rappresentano eventi che hanno messo e mettono a confronto con scenari di grande vulnerabilità, di sofferenza, di distruzione, scenari che riguardano innanzitutto gli esseri umani che in essi sono coinvolti, ed inevitabilmente quindi tutti noi, che da essi siamo investiti e che assistiamo – in prossimità o a distanza – al loro svolgersi. Queste condizioni ci rammentano e ci riportano a una fragilità della quale ci eravamo in parte dimenticati, che avevamo in qualche modo rimosso dall'orizzonte della nostra quotidianità e quindi anche dalla nostra esistenza.

La stessa nozione di salute è risultata fortemente interpellata e ad essa si è fatto continuo riferimento, in maniera onnicomprensiva ed insistente: durante la pandemia le condizioni di vita delle società e del mondo sono state ripensate e rimodulate proprio a partire da una centratura sulla salute e sulla sua protezione e tutela. A ben guardare però la salute alla quale si è maggiormente – se non esclusivamente – fatto riferimento è stata la salute fisica, intesa quale “assenza di malattia”, con poca o nulla considerazione per il benessere e la salute mentale e per la salute della persona nel suo insieme, per quell'equilibrio complesso, quindi, che consente di parlare di salute sperimentata, percepita e vissuta.

Ci sembra per questo importante provare a riflettere e ad interrogarci sul significato associato alla salute e alle diverse modalità di intenderla ed interpretarla.

## **2. Dove si nasconde la salute?**

Cosa significa “salute”, e dove si nasconde la salute? In una raccolta di saggi che porta questo titolo, il filosofo Hans Georg Gadamer osserva che la salute non è una semplice condizione, essa sembra rappresentare piuttosto un modo di essere e di vivere nel mondo e può essere interpretata come un ritmo di vita, una dinamica incessante entro la quale la salute deve essere costantemente ridefinita e ripristinata (Gadamer 1994). Il “carattere nascosto” della salute rappresenta per Gadamer anche il mistero della vita: per mantenere e per ripristinare la salute il nostro corpo deve ridefinire di continuo forme di equilibrio con la natura, lavorando sia “all’interno” che “all’esterno” di noi stessi, con la consapevolezza che noi di questa natura siamo parte e non viviamo in contrapposizione ad essa.

Il modo con cui guardiamo a salute e benessere, disagio e malattia, abilità e disabilità risente fortemente di fattori culturali, approcci e visioni morali, interpretazioni scientifiche, letture politiche, che contribuiscono a definire questi termini e le realtà ad essi associate. Le definizioni di tali termini e delle condizioni di vita cui essi rimandano non sono pertanto univoche né definitive, proprio per la molteplicità di fattori coinvolti: ad interpretare una particolare condizione di salute concorrono le modalità individuali di percepirla e intenderla, così come le modalità sociali, collettive e culturali di guardarla e rappresentarla. Una certa condizione viene pertanto giudicata e regolata, accettata, proibita e normata proprio a partire dall’insieme di questi diversi fattori. Così alcune condizioni considerate quali sindromi “psichiatriche” sono state rilette e reinterpretate alla luce di diverse ed evolute conoscenze scientifiche acquisite nel corso del tempo, rivedendole sino al punto da non considerarle più come patologie<sup>(1)</sup>. Condizioni ritenute psicopatologiche, come quella dell’essere posseduti dagli spiriti, venivano curate in passato a partire da un approccio medico e religioso assieme: a medici e sacerdoti veniva conferito il compito di combinare conoscenze diverse e complementari per esercitare pratiche che eliminassero gli spiriti

---

(1) Questo è successo ad esempio rispetto a modi di vivere dimensioni importanti dell’esistenza umana che caratterizzano in maniera significativa anche l’identità di una persona: si pensi in particolare alle diverse modalità di guardare e interpretare l’orientamento sessuale e la sessualità, lì dove questi venivano ritenuti “non conformi”.

maligni che si erano impadroniti di un essere umano, liberando così – completamente o parzialmente – la persona dalla condizione “posseduta” che sembrava interessarla<sup>(2)</sup>.

Gli elementi che ancor oggi contribuiscono a definire salute e malattia sono molteplici e rimandano a fattori contestuali e culturali: ad essi si può e si deve far riferimento quando si voglia capire come rapportarsi a disagi e a condizioni che possono richiedere cure e trattamenti dedicati. Se rispetto alla realtà della *psyche* molto hanno da dire e molte capacità interpretative e di cura hanno acquisito e continuano ad acquisire psichiatria e psicoterapia, anche grazie all’apporto delle scienze cognitive, queste non rappresentano le uniche discipline che possono rapportarsi allo studio e, più in particolare, alla cura della *psyche*.

Etica, filosofia, religioni e spiritualità, arte e letteratura sembrano rappresentare i luoghi e le discipline che più spesso si sono rapportati alla dimensione esistenziale della vita, quella nella quale noi ci muoviamo, interrogandoci anche sul suo significato, nel tentativo di identificare, costruire e definire nuove forme di equilibrio, pensandole e immaginandole a livello personale ed individuale, ma insieme sempre anche in termini comunitari e collettivi.

Nella costruzione e nella definizione di un equilibrio di salute, ci sembrano entrare in gioco dunque – e giocare un ruolo determinante – fattori diversi. Quali sono questi fattori e quali le dinamiche che si attivano per definire questo equilibrio, che rimane sempre – e per tutti noi esseri umani – una condizione in bilico, una realtà precaria?

Per provare a capire cosa può significare la salute, in particolare quando la consideriamo nella forma della salute mentale, e per cogliere le dinamiche che la caratterizzano, possiamo ascoltare la voce di chi della salute si occupa, in una dinamica e in un lavoro di cura. Psichiatri, psicanalisti e psicoterapeuti lavorano attraverso e per l’ascolto e la cura della *psyche*: abbiamo chiesto loro di aiutarci a capire che impatto possa avere rispetto alla realtà e alle dinamiche psichiche individuali e collettive “l’estremo” che abbiamo vissuto e che stiamo sperimentando, per capire anche come entrare in relazione con quelle dinamiche psichiche profonde che riguardano ciascuna e ciascuno di noi, in quanto

---

(2) Si veda in merito il bel libro di Alferi (2021) di ricostruzione della storia di un esorcismo praticato a Roma a inizio Ottocento.

esseri umani.

### **3. Racconti sulla salute, racconti della salute**

Dal confronto con psichiatri e psicoterapeuti sui bisogni e sulle priorità di salute del momento sono emerse alcune tematiche portanti per una riflessione sulla salute mentale e sulla cura della *psyche*<sup>(3)</sup>.

Una prima considerazione riguarda la crescente “fragilizzazione” delle persone, indotta dalle condizioni di vita mutate all’improvviso. In questi anni, a causa della pandemia, delle conseguenze e dei cambiamenti che essa ha provocato, ma anche a seguito dell’inizio del conflitto in Ucraina, la condizione di incertezza è aumentata, raggiungendo probabilmente “dimensioni e proporzioni impensabili, che nessuno di noi avrebbe immaginato”.

La pandemia in particolare sembra aver “fragilizzato, destabilizzato persone, famiglie, nuclei familiari [...] e ha fatto man bassa delle strutture di personalità che, bene o male funzionavano, le ha effettivamente fragilizzate”. Questo cambiamento – improvviso e radicale – delle condizioni di vita sembra aver inciso profondamente sulla cosiddetta seconda infanzia, caratterizzata da quello che in psichiatria viene definito come il periodo della latenza e dall’adolescenza: “questi bimbi sono stati un po’ massacrati dalla DAD<sup>(4)</sup>, dall’oggi al domani si sono trovati in situazioni veramente disastrose, con dei genitori in casa, in ambienti piccoli e [...] i genitori che tentavano di fare quello che potevano. Per loro la pandemia ha significato lo stare in casa, la perdita della scuola, la perdita degli amici, la perdita della socialità, quindi è stato durissimo...”. La condizione che ha riguardato i bambini è emblematica di quanto vissuto anche dalle altre generazioni, che - ciascuna a modo proprio - hanno dovuto ripensare e ridefinire il proprio modo di impostare la vita, e più in particolare il rapporto con sé stessi e con gli altri.

Alcune delle misure adottate per la prevenzione della diffusione del

---

(3) La ricerca “Quale sanità del futuro?” è stata condotta da Lucia Galvagni, Monica Consolandi e Miriam Ferraro intervistando professionisti sanitari italiani in merito alle priorità di salute e ai nuovi scenari della medicina e della sanità (gennaio 2022 – giugno 2023).

(4) DAD è l’acronimo che indica la ‘Didattica a distanza’, ossia l’insegnamento realizzato a distanza tramite tecnologie digitali.

virus, seppur necessarie, hanno indirettamente contribuito ad acuire tale fragilizzazione: “Tutto quello che c’è stato con i lockdown ha sicuramente favorito lo smantellamento delle difese che ognuno di noi ha e si porta avanti, lasciando il campo aperto [ad alcuni sintomi e ad alcune sindromi psichiche], per esempio alle allucinazioni persecutorie... Questo possiamo dircelo con tranquillità, siamo tutti diventati un po’ matti, cioè un po’ matti nel senso che il nostro assetto di personalità barcollante ha poi, in alcuni casi, ceduto e sono cedute le difese che ci portavano avanti [...]”.

La marcata attenzione per la salute fisica, inoltre, e la corrispondente dis-attenzione per la salute mentale, si sono ripercosse in maniera pesante sulle persone e sulle nostre società nel tempo della pandemia, proprio quando le crescenti fragilizzazioni e le conseguenti vulnerabilità avrebbero richiesto anche una cura maggiore di chi già era fragile, oltretutto di coloro che si sono ritrovati particolarmente esposti alla fragilità per via di condizioni contestuali di vita<sup>(5)</sup>. Non sono mancati – nelle fasi più dure dell’emergenza pandemica – gli appelli – da parte delle società scientifiche che di salute mentale si occupano – ad una maggior considerazione degli effetti pesanti che il momento implicava per le persone con disagi già presenti o con disagi subentrati in quelle fasi, così come il richiamo alla necessità di una più attenta presa in carico della sofferenza mentale e quindi di una corrispondente ‘umanizzazione delle cure’<sup>(6)</sup>. Molti psichiatri ritengono che salute e malattia mentale non rappresentino certo la principale preoccupazione in medicina e nell’ambito della sanità. “La salute mentale, per ovvi motivi, è sicuramente il settore della medicina più trascurato, larghissimamente e drammaticamente trascurato...”, osserva una psichiatra, e questo succede non ora, ossia non a causa di contingenze legate al particolare momento storico che stiamo

(5) In merito all’impatto sulla salute mentale e alle fragilizzazioni “indotte” dalla pandemia si veda Talevi et al (2020).

(6) Si veda quanto sottolineato nel *Manifesto della Salute Mentale. La cura nella Salute Mentale come valorizzazione della persona e difesa della democrazia*, formulato e sottoscritto da alcuni psichiatri e psicoanalisti italiani, rappresentanti di società scientifiche di rilievo in tale ambito. Il testo del Manifesto è disponibile al link: <https://www.dirittoallasalutementale.it/> (ultimo accesso 8 marzo 2023). Saraceno (2022) osserva quanto la pandemia abbia riportato al centro dell’attenzione il valore dei determinanti sociali di salute, l’importanza della medicina di prossimità, la necessità di consentire alle persone con malattia psichica di “abitare” le realtà in cui vivono e quanto essa abbia inciso sull’equilibrio di persone già molto provate dalla vita.

attraversando, ma da sempre.

L'emergenza sanitaria e l'esperienza che ciascuno e tutti noi abbiamo fatto ha rappresentato però un unicum per molti di noi: non solo per via della dimensione esistenziale che ne è stata investita, ma anche per i presupposti e i riferimenti che sono stati interpellati e che abbiamo in un certo qual modo dovuto ripensare, rivedere, forse anche ri-strutturare<sup>(7)</sup>. L'effetto di destabilizzazione causato dalla pandemia ha squadrato anche il senso che in maniera più ordinaria eravamo soliti attribuire o associare alle nostre vite, alle nostre esistenze. L'esperienza forte e comune che abbiamo vissuto ci ha così portati e costretti a capire che anche la nostra interiorità, il nostro equilibrio mentale rappresentano condizioni mai scontate, delle quali è importante non solo avere consapevolezza, ma anche imparare a prendersi cura. Ci siamo resi conto, in qualche caso all'improvviso, che la salute mentale riguarda ciascuna, ciascuno e tutti noi<sup>(8)</sup>.

Il prendere corpo in noi di un'esperienza radicale di vulnerabilità richiede dunque un ripensamento, una riflessione, una rielaborazione che – oltretutto personale – deve essere anche comunitaria.

È la prima volta nella nostra vita che arriva un fenomeno così impattante che mette così fortemente e radicalmente in discussione il primato della scienza come qualcosa che può risolvere tutti i problemi dell'uomo. Ci abbiamo creduto, chi in maniera critica e chi in maniera fideistica... Teniamola questa esperienza, problematizziamola, teniamo aperto il dibattito, proviamo a capire cosa ci è successo, proviamo a rileggere la condizione umana alla luce di questa nuova evidenza che prima era solo teorica e adesso è incarnata in noi.<sup>(9)</sup>

---

(7) Tali presupposti sono di tipo epistemologico perché riguardano la nostra conoscenza e la possibilità di controllare e governare in qualche modo il fenomeno che abbiamo sperimentato; di tipo antropologico, perché rimandano a diversi modi possibili di vedere e interpretare la vita e la condizione umana; di tipo morale e politico, dal momento che diventa necessario fare scelte e decisioni, che coinvolgono i diversi valori di riferimento dei singoli e delle comunità.

(8) L'impatto della pandemia è stato particolarmente pesante anche per gli operatori e i professionisti sanitari: la consapevolezza dell'enorme stress e del cosiddetto "moral distress" vissuti da curanti e professionisti sanitari ha indotto riflessioni e portato alla formulazione di indicazioni e linee guida specifiche. Si vedano – tra gli altri – Berlinger et al. (2020) e lo studio condotto da M. Buchbinder, N. Berlinger, T.M. Jenkins (2022).

(9) Questo passaggio è tratto dalle interviste fatte per la ricerca "Quale sanità del futuro?", sopra indicata.

La condizione di emergenza ha in fondo riportato prepotentemente alla ribalta la questione del significato e ci ha costretti a riprendere in mano i fili più semplici della vita, quelli che ci riportano ad una quotidianità fatta di gesti semplici e di pratiche ordinarie ripetute con regolarità. Ma insieme ha richiesto di esercitare immaginazione e creatività e ha forzato ad identificare forme nuove di resistenza e resilienza, che possono prevedere anche modalità differenti di vivere e di pensare alle relazioni, mediandole ad esempio per il tramite delle tecnologie digitali e di connessioni all'apparenza eteree.

#### **4. Significati di salute e interpretazione**

La complessità della definizione di salute – di quella mentale in particolare – e la rilevanza dei contesti, dell'approccio sociale e dello sguardo culturale nell'interpretare tale condizione è emersa in maniera evidente in uno studio condotto negli anni Settanta dall'Organizzazione Mondiale della Sanità sulla schizofrenia in diversi paesi e continenti del mondo<sup>(10)</sup>. Dalla ricerca emerse che nel trattamento di questa malattia i risultati migliori di guarigione dalla schizofrenia e dai suoi pesanti sintomi riguardavano paesi in via di sviluppo, che avevano servizi sanitari psichiatrici non strutturati quanto quelli di realtà e di paesi considerati più sviluppati. In un certo modo, qualità della vita e guarigione risultarono essere in stretta connessione con le capacità di una comunità di considerare un problema e una condizione psichiatrica come uno dei problemi che gli esseri umani devono affrontare: in alcuni contesti queste condizioni vengono interpretate talora addirittura come una "qualità speciale" della persona.

Questo permette di capire che la salute non può essere considerata come una condizione isolata: essa risente dei contesti nei quali abitiamo e ci muoviamo, ossia i nostri corpi, quale condizione e contesto originario delle nostre esistenze, nonché l'ambiente e gli ambienti in cui viviamo, costituiti primariamente – ma non solo – da persone e dall'incontro con persone, quindi da scambi interpersonali, perlopiù corporei, e da relazioni che determinano, come in una sorta di *imprinting*, anche il

---

(10) Si veda Patel et al. (2014).



nostro modo di percepire, stare e abitare nel mondo<sup>(11)</sup>.

Cosa può significare e implicare, cos'ha significato prendersi cura del corpo e quindi anche della *psyche*, nelle fasi complesse che abbiamo attraversato e in quelle che stiamo sperimentando? L'arresto forzato di condizioni e ritmi di vita diventati ordinari e la maggior disponibilità di tempo ci hanno permesso, e forse ci hanno anche costretto, a osservarci da vicino, ad ascoltarci di più, in condizioni extra-ordinarie, che ci hanno sottratto la possibilità di ricorrere a meccanismi e dinamiche di compensazione, che spesso aiutano a bilanciare e mantenere equilibri, interiori ed esteriori, nella quotidianità e in una prospettiva temporale di breve e medio periodo. Possiamo cercare di capire quali siano le forme di cura di questo equilibrio, che sembra essere stato messo alla prova in maniera molto forte a partire dalle condizioni, estreme, e che stiamo vivendo – con sempre maggiore frequenza – in questi primi decenni del nuovo millennio.

La condizione estrema è rivelatrice della verità delle situazioni: secondo Tzvetan Todorov, posti di fronte all'estremo noi capiamo la nostra stessa verità<sup>(12)</sup>. Quanto sembra venir interpellato nelle situazioni estreme, indotte da condizioni di vita imposte dall'esterno, piuttosto che da disagi e condizioni corporee ed interiori, così come da situazioni in cui i fattori scatenanti sono diversi e mescolati, è forse quello che può essere considerato e riconosciuto come una costante ricerca del significato. Nell'ambito della psicologia culturale e cognitiva, alcuni studiosi hanno interpretato la dimensione psichica della vita proprio nei termini di una ricerca di significato, che è in continua ridefinizione alla luce dei molteplici cambiamenti che subentrano nell'esistenza di ciascuno di noi: lo psicologo Jerome Bruner, in particolare, sostiene che questa dimensione di ricerca attraversa ed è sottesa ai comportamenti umani, così come alle azioni e alle motivazioni (Bruner 1992). Le narrazioni stesse, d'altronde – che sono una delle modalità principali attraverso cui gli esseri umani si mettono in relazione e si rapportano gli uni agli altri, definendo così anche, almeno in parte, la propria identità o la maniera con cui essi intendono presentarla – possono venir lette

(11) Sulla rilevanza dei contesti rispetto alla salute mentale e dei diversi approcci alla realtà della malattia mentale si veda Patel et al. (2014).

(12) Todorov (1991) ricorda quanto accaduto nell'Olocausto, che rimane una delle situazioni più estreme sperimentate e vissute dagli esseri umani nel corso del Novecento.

come una forma di ricerca del significato: per il tramite di un racconto e di una testimonianza, essa presuppone ed interpella parole, silenzi, ascolto e capacità interpretative. Questo forse è – in fondo – il modo di rapportarsi che hanno e che mettono in atto gli psicoterapeuti, gli psicoanalisti, i consulenti e chi oggi pratica il *counseling*, così come tutti coloro che fanno del racconto, dell'ascolto e del dialogo una possibile via d'accesso alle dimensioni più profonde e all'interiorità di una persona, malata o meno, in crisi o meno, a volte – forse sempre – più semplicemente in ricerca.

L'intima natura che ci contraddistingue può essere letta come una ricerca costante, incessante, del senso, del significato, di una dimensione che spieghi il perché del nostro esistere, e della vita. Rispetto alla nostra ricerca di senso e di un equilibrio, c'è un contributo che etica, filosofia, religioni e spiritualità possono portare alla riflessione sulla cura di sé e – più in particolare – sulla cura della *psyche*?

## 5. Cura della *psyché* e spiritualità

Nell'antichità si è molto riflettuto sulla cura di sé e sulle pratiche da mettere in atto per realizzarla: la filosofia e l'etica, così come le religioni e l'arte, hanno rappresentato a propria volta saperi e pratiche che consentivano e consentono di affrontare e accompagnare percorsi di vita pensati come forme di ricerca esistenziale e spirituale. Ancor oggi tali discipline rappresentano una via di accostamento e di interpretazione di importanti dimensioni della vita e dei quesiti esistenziali ad esse associati. Attraverso tali interpretazioni, a partire dalle chiavi di lettura che esse offrono e dalle pratiche ad esse associate, è possibile riflettere su questioni di rilevanza esistenziale e affrontarle, trovando così anche un modo di pensare e praticare la cura di sé, che ricomprende la cura della *psyché* e la cura spirituale.<sup>(13)</sup>

---

(13) Mortari (2021). Come sottolinea Luigina Mortari, per Socrate aver cura di sé significa aver cura dell'anima. La nozione di cura spirituale e di cura di sé, intesa quale cura dell'anima, ci riporta in realtà all'idea di cura della *psyche* a noi più nota e ci ricorda il significato che la cura spirituale ha rivestito nella storia e nelle diverse tradizioni etiche, filosofiche e religiose. In tali tradizioni la salute e la cura della *psyche* sono state sovente lette ed interpretate quali forme di cura dell'interiorità.

Osserva Luigina Mortari: “Nel greco antico l’anima è indicata con il termine *psyché* (ψυχή) che significa soffio, spirito, respiro vitale; se nell’anima sta la nostra essenza allora aver cura della vita è innanzitutto aver cura della vita spirituale” (Mortari 2021, p. 216). Seguendo la tradizione e la lettura platonica, aver cura dell’anima significa curare la sua virtù, ossia “cercare la sapienza”, la *sophia* [σοφία]<sup>(14)</sup>.

Queste considerazioni possono essere valide anche per il tempo presente? C’è un ruolo che la spiritualità può giocare ancora oggi rispetto all’esperienza dell’estremo e alla cura della *psyché*, e si può interpretare la terapia della *psyché* quale cura dell’interiorità?

Pare che le condizioni di difficoltà, così come le catastrofi, tendano ad incrementare e a rinvigorire il ricorso alla spiritualità e alla religione; religione e spiritualità a propria volta possono permettere a chi sta attraversando condizioni di avversità di superare dubbi e paure per continuare ad agire e ad interagire nel mondo (Kleinman 2006). La spiritualità può rappresentare un aiuto per le persone nel rapportarsi a situazioni complesse e nel gestire condizioni di difficoltà: alcuni autori osservano che le questioni esistenziali – che rimandano al piano dell’esperienza vissuta, più che a quello dell’identità sociale – possono risultare “normalizzanti”, anziché “patologizzanti”, anche per chi vive un disagio o una malattia.<sup>(15)</sup> Per questo nell’ambito della cura psichica ascoltare come il paziente vive la propria spiritualità o religiosità può aiutare anche chi lo segue e lo cura a scoprire risorse importanti alle quali il paziente può attingere nel corso di una crisi, in una fase di ripresa e di manifestazione della malattia, o in fase di recupero.

Tra i diversi percorsi teorici e di cura tracciati all’interno della psichiatria contemporanea, i lavori dello psichiatra e studioso Eugenio Borgna, che proviene dalla tradizione della psichiatria fenomenologica e della psichiatria esistenziale, riflettono su dimensioni importanti della vita interiore e della cosiddetta vita spirituale. Nei suoi testi si

(14) La virtù dell’anima, per Platone, coincide anche con la virtù prima della politica, perché dal suo punto di vista quanto è bene per l’anima del singolo è bene anche per la comunità. Il bene ultimo cui l’anima tende è peraltro – nella tradizione della filosofia e dell’etica antica – la felicità: una vita buona è anche una vita felice. Si veda Natoli (1990).

(15) Griffith (2012). Griffith sottolinea che – per quanto riguarda l’ambito specifico della malattia mentale – se è vero che spiritualità e religione possono rappresentare un riferimento, non vanno però sottovalutati i possibili effetti dannosi che il ricorso a tali riferimenti potrebbe implicare per l’equilibrio precario vissuto dai pazienti.

osserva un ritorno di attenzione a realtà e questioni che sembrano collocarsi a scavalco tra queste diverse discipline e competenze – la psichiatria, la fenomenologia, l'esistenzialismo, le grandi tradizioni spirituali – per guardare alla condizione umana e tentare percorsi di accostamento, di ascolto, di interpretazione e di accompagnamento. Forse non a caso il lavoro di Borgna è stato considerato una forma di “psichiatria dell'interiorità”.

I temi su cui Borgna ha scritto, facendo – in una fase più matura della propria riflessione di psichiatra – anche un lavoro di divulgazione su tematiche e condizioni che tutti sperimentiamo, riguardano, forse non a caso, la fragilità, la comunicazione, la speranza, la solitudine, la tenerezza<sup>(16)</sup>.

In un suo recente libro, intitolato *Apro l'anima e gli occhi. Coscienza interiore e comunicazione*, Borgna riflette sulla dimensione dell'interiorità, sull'incontro con l'altro, sul valore della parola e sul potere che gli occhi hanno nella e per la comunicazione. Borgna si sofferma anche sul silenzio, osservandolo e indagandolo nella sua intensità di spazio e di esperienza interiore. Scrive in merito: “La saggezza ci induce ad ascoltare non solo i nostri desideri, ma anche quelli degli altri, e a prendere decisioni meditate e riflessive. La premessa della saggezza è la conoscenza di sé, la conoscenza dei pensieri e delle emozioni, delle passioni e delle inquietudini del cuore, dell'ignoto e dell'infinito, che sono in noi. Ogni giorno siamo in cammino (...) alla ricerca di quella che è la nostra coscienza interiore” (Borgna 2021a, p. 95). Borgna osserva che questa ricerca ci permette di conoscere noi stessi e insieme gli altri, perché è solo nella relazione con l'altro che noi possiamo essere e diventare pienamente noi stessi. In questa interazione, la comunicazione avviene per il tramite di diversi linguaggi: “Si comunica con il linguaggio delle parole, con quello del corpo vivente, del sorriso, e delle lacrime, che ne fanno parte, e con quello del silenzio” (Borgna 2021a, p. 109).

Per poterci aprire agli altri è necessario tornare a noi stessi e imparare a “stare” in noi stessi. È nella dialettica tra solitudine e relazione che possiamo vivere con maggior intensità la nostra umanità e capire che sempre – ogni giorno e in ogni momento della vita – noi lavoriamo alla definizione degli equilibri tra prossimità e distanza, tra apertura all'altro

(16) Si vedano Borgna (2014), Borgna (2015), Borgna (2018), Borgna (2021), Borgna (2022).

e bisogno di ritrovare e ritornare a noi stessi (Dossi 2022). La dimensione dell'interiorità ci riporta a questa dimensione di ritiro e di incontro, e richiama la possibilità di immaginare e di aprirci ad un'Alterità che forse si può o si potrà in qualche modo, in un dato momento, sperimentare, ed incontrare.

La ricerca del significato riemerge quale asse portante di tali pratiche e riflessioni: il lavoro sull'interiorità può dunque aprirsi e far riferimento anche all'etica e alla spiritualità all'interno delle pratiche e delle dinamiche di cura.

## **6. La ricerca del significato tra narrazioni e interpretazioni**

In una costante ricerca di significato, i nostri percorsi ci chiedono una capacità di ridefinire noi stessi e rimodulare la nostra identità a seconda di quanto accade e di quanto sperimentiamo, a livello relazionale ed interpersonale, in termini sociali, ma forse prima ed ancor più in termini corporei. Solo questa capacità di ascolto ci può permettere di accostare identità diverse, di cogliere l'altro e la sua diversità – così come la nostra rispetto a lui o a lei – quale cifra che caratterizza la vita. Questo vale forse altrettanto – se non ancor di più – nei casi in cui l'altro per molte ragioni viene considerato un diverso, un anomalo, una persona fuori dagli schemi, siano essi relazionali, comportamentali, sociali, financo mentali.

Questa diversità sembra aver caratterizzato da sempre la malattia, in particolare la condizione della malattia mentale, che più fortemente esce dagli schemi e che più faticosamente può essere ricondotta entro gli schemi cui generalmente si fa riferimento per capire comportamenti individuali e sociali, definire norme e interazioni legittime, consentite o illegittime, e controllare così corpi, azioni e interazioni all'interno di una comunità. Dietro la diversità apparente, dietro quello che talora viene considerato e definito come un comportamento anomalo – piuttosto che eccentrico, piuttosto che deviante – si trovano vissuti e storie estremamente complessi, che quasi sempre rimandano a condizioni di sofferenza profonda, espressa o sottaciuta, temporanea o meno. Ai curanti, ai terapeuti spetta in questo caso il compito di cogliere segni e indicazioni che li possano aiutare ad entrare in comunicazione con

la persona, con la sua storia, con la sua diversità, non per modificarle, quanto per trovare una chiave d'accesso che consenta di provare ad interpretarle e quindi di suggerire modalità di lettura diverse di quegli eventi, di quei momenti, di quelle circostanze che tanto hanno segnato e segnano la percezione e la storia di una persona.

Anche per questa ragione, per poter incontrare la sofferenza dei pazienti che escono dalle categorie diagnostiche più classiche, i curanti si devono spingere “al limite” dell'analizzabile, del rappresentabile, di quanto si può raccontare e narrare (McDougall 1993). I curanti entrano così nella narrazione, nel racconto che di tali esperienze e di queste condizioni fanno le persone che le percepiscono e le vivono in prima persona, ci si immergono, per cercare di individuare una possibile chiave di lettura di una complessa fenomenologia – che rappresenta poi niente di meno e niente di più che la vita umana – e quando e dove possibile provare a restituire tale chiave di lettura al paziente.

Proviamo allora ad accostare una storia, che rappresenta anche un possibile racconto di cura. Questa storia ci riconduce alla vita di un uomo ricoverato presso l'Ospedale psichiatrico di Volterra a fine anni Cinquanta, Oreste Fernando Nannetti, giunto a Volterra da Roma, registrato come NOF 4, o “NANOF, Oreste, Colonnello astrale”, come lui si firmava. Nel corso del suo ricovero, Nannetti - utilizzando la fibbia metallica del gilet conferito in dotazione ai pazienti - scrisse la propria storia lungo 180 metri del muro che circondava la struttura dell'ospedale.

Se guardiamo alle immagini disponibili di questa narrazione vergata nella pietra, vediamo come ai caratteri dell'alfabeto – che riportano parole e frasi, nomi di persone oltre a quello del Nannetti stesso – seguano immagini ideografiche, segni e forme particolari, che componevano l'alfabeto di quest'uomo, scelto per narrare la propria storia, per formulare la propria narrazione, ispirata anche alle comunicazioni che a lui giungevano dallo spazio cosmico, dalle stelle. In un incessante lavoro di incisione della pietra Nannetti perseguiva il proprio compito con impegno e dedizione senza pari. È merito di uno, di più interpreti l'aver dato voce a questa storia e averle conferito visibilità, restituendo indirettamente dignità ad un uomo, alla sua vita, alla sua opera e così alla sua esistenza. Tra questi interpreti troviamo un infermiere, Aldo

Trafeli, che all'ospedale psichiatrico lavorava e che del Nannetti si era occupato, forse anche perché – tra i tanti pazienti lì ricoverati – lui era giunto senza portare con sé alcunché. Trafeli decise di trascrivere il racconto inciso da Nannetti sul muro, prima che il vento, la pioggia e il sole riducessero a polvere le sue parole, con la consapevolezza di diventare così il suo principale traduttore, e interprete. Uno psicoterapeuta, dotato della passione per la scrittura, ha poi deciso di dare forma a questa storia, di immaginare vicende e dinamiche umane ed interiori, per mettere in parole un'avventura esistenziale, una storia di vita e di resistenza, destinata altrimenti a tornare polvere e ad essere – così come la sabbia – portata via dal vento (Miorandi 2022).

Un passaggio di questa storia ci restituisce anche un possibile significato della scrittura, che narrando vicende di vita, di malattia e di cura riporta la bellezza e gli abissi che sempre segnano l'esistenza umana, per il tramite potente del raccontare storie.

Le storie vengono, rimangono per un po' e se ne vanno; è una fortuna che come uccelli migratori volino via, verso sponde che non vediamo e che spesso non riusciamo nemmeno a immaginare; di tanto in tanto vanno a posarsi sulle pagine dei libri. In fondo scrivere assomiglia al cercare un posto dove posare cose ingombranti, in depositi che non stiano necessariamente dentro la nostra testa che, come si sa, per funzionare ha bisogno di essere leggera e non troppo stipata di cose. (Miorandi 2022, p. 38).

Ecco, consegnare una storia ad un lettore, ad un ascoltatore, ad un testimone, tanto più se attenti e capaci di rivitalizzarne il senso e di riconferire significato a quanto espresso, sembra e può essere ancora e ancor oggi il valore della parola, delle parole e della scrittura. Che richiamano e rimandano alla comunicazione e a quello che potremmo definire come il nostro bisogno esistenziale di dialogo, di scambio, di incontro e di confronto.

Di sé Karen Blixen diceva di essere una cantastorie, motivata dalla convinzione che: “[...] ogni dolore può essere sopportato se lo si narra, o se ne fa una storia” (Mohn 1957, p. 284). Forse anche questa è una chiave per capire come rapportarsi alle situazioni estreme che abbiamo

vissuto e che stiamo vivendo, per provare a farne un racconto che sia anche un'occasione di testimonianza, di ascolto e di condivisione.

Soltanto avventurandosi sui sentieri impervi della ricerca del significato che ogni essere umano, ciascuna e ciascuno di noi fa nella propria vita, potremo provare ad accostare l'altro, nella sua unicità, scoprendo così anche una parte della nostra comune umanità, e della nostra comune fragilità.

### Riferimenti bibliografici

- ALFIERI F. (2021) *Veronica e il diavolo. Storia di un esorcismo a Roma*, Einaudi, Torino.
- BARBATO A., D'ELIA A., POLITI P., STARACE F., THANOPULOS S. (2022) *Manifesto della Salute Mentale. La cura nella Salute Mentale come valorizzazione della persona e difesa della democrazia*, "Psicoterapia e Scienze Umane" 1: 27-30.
- BERLINGER N., WYNIA M., POWELL T., HESTER D.M., MILLIKEN A., FABI R., COHN F., GUIDRY-GRIMES L.K., CARLIN WATSON J., BRUCE L., CHUANG E.J., OEI G., ABBOTT J., PIPER JENKS N. (2020) "Ethical framework for health care institutions responding to novel coronavirus SARS-CoV-2 (COVID-19)". *Guidelines for institutional ethics services responding to COVID-19. Managing uncertainty, safeguarding communities, guiding practice*. Hastings Center, March 16. Si veda al link: <https://www.thehastingscenter.org/ethicalframeworkcovid19/> (ultimo accesso 31 marzo 2023).
- BORGNA E. (2014), *La fragilità che è in noi*, Einaudi, Torino.
- \_\_\_\_\_. (2015) *Parlarsi. La comunicazione perduta*, Einaudi, Torino.
- \_\_\_\_\_. (2018) *L'arcobaleno sul ruscello. Figure della speranza*, Raffaello Cortina, Milano.
- \_\_\_\_\_. (2021a), *Apro l'anima e gli occhi. Coscienza interiore e comunicazione*, Interlinea, Novara.
- \_\_\_\_\_. (2021b), *In dialogo con la solitudine*, Einaudi, Torino.
- \_\_\_\_\_. (2022), *Tenerezza*, Einaudi, Torino.



- BUCHBINDER M., BERLINGER N., JENKINS T.M. (2022) *Protecting Practitioners in Stressed Systems: Translational Bioethics and the COVID-19 Pandemic*, “Perspectives in Biology and Medicine”, 65 (4): 637-645.
- COBB M., PUCHALSKI C.M., RUMBOLD B. (a cura di) (2012), *Oxford Textbook of Spirituality in Healthcare*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- DOSSI M. (a cura di) (2022), *Solitudini. Esperienze e riletture intorno all'essere e al sentirsi soli*, EMP, Padova.
- GADAMER H.G. (1994) *Dove si nasconde la salute?*, Raffaello Cortina, Milano.
- GRIFFITH J. L. (2012), “Psychiatry and mental health treatment”, in M. Cobb, C.M. Puchalski e B. Rumbold (a cura di), *Oxford Textbook of Spirituality in Healthcare*, Oxford University Press, Oxford-New York, 227-233.
- KLEINMAN A. (2006) *What Really Matters: Living a Moral Life Amidst Uncertainty and Danger*, Oxford University Press, New York.
- MCDUGALL J. (1993) *A favore di una certa anormalità*, Borla, Roma.
- MOHN B. (1957) *Talk with Isak Dinesen*, “The New York Times”, 3 November: 284.
- MORTARI L. (2021) *La cura spirituale*, “Annali di studi religiosi” 22: 213-229.
- MIORANDI P. (2022) *Nannetti. La polvere delle parole*, Exorma, Roma.
- NATOLI S. (1990) *Vita buona, vita felice. Scritti di etica e politica*, Feltrinelli, Milano.
- PATEL V., MINAS H., COHEN A., PRINCE M. (a cura di) (2014), *Global Mental Health: Principles and Practice*, Oxford University Press, New York.
- SARACENO B. (2022) *Salute globale e diritti. Conversazioni sulla cura e la salute mentale*, Derive Approdi, Roma.
- TALEVI D., SOCCI V., CARAI M., CARNAGHI G., FALERI S., TREBBI E., DI BERNARDO A., CAPELLI F., PACITTI F. (2020), *Mental health outcomes of the CoViD-19 pandemic*, “Giornale di psichiatria” 55 (3): 137-144.
- TODOROV T. (1991) *Di fronte all'estremo*, Feltrinelli, Milano.



## **SOLITUDO, ALTERITAS: ANTINOMIE E IMPERVIETÀ DELL'ATTO INTERPRETATIVO MUSICALE**

Margherita Anselmi

*Abstract:* The existential vicissitudes of great performers are often traversed by strong antinomies: everyday labor and hints of transcendence, everydayness and inspiration, body and spirit, restlessness and bewilderment and then, at an uncertain hour, discovery, supra-rational certainty, deep attunement, enlightenment, direction, ecstasy, announcement: the performer is a complex figure, stretched between extremes (the choices, the peaks, the plunges, the climbs, the catharsis) whose fragile and momentary composition-the miracle of successful performance-does not exclude, indeed always invokes, other paths. The adventure with uncertain outcome that every public performance is, is thus configured as a result of factors not entirely controllable and as a noble metaphor for the whole of life. Again, the deep longing for solitude and nature that the performer often feels, expresses and espouses, linked to ascetic postures of existence and prayer-like forms of study, curiously evokes opposite components, linked to the idea of spectacle, self-expression and the desire to be watched and heard; yet, again, even on stage, it is the Other that peeps out and imposes itself. Thus, the mountain that the performer climbs each day, and that his figure describes and is, still implies the landing at a sacred temenos in which every musical offering acquires meaning.

*Keywords:* Musical performance, Anxiety, Inspiration, Solitude, Public

Il compito non è facile: si tratta di delineare, e in un unico tratto di penna, le due principali vocazioni dell'interprete musicale, e inscrivere nel quadro del meraviglioso progetto, inaugurato dal Prof. Massimo Leone, dedicato alla qualità *impervia* del *cammino* che l'atto interpretativo comporta.

Per nostra ulteriore fortuna abbiamo potuto accogliere le generose suggestioni del Prof. Paolo Costa, padrone di casa eccezionale che ha aperto per primo molti sentieri impervi, incoraggiando all'impresa tutte e tutti noi.

Il coinvolgimento del Conservatorio, invitato a partecipare al Convegno, è un onore per noi musicisti: grande occasione di pensiero, disposizione nuova e insieme urgentissima, la *chiamata* risponde al desiderio comune di tessere e cucire, spianando strade da tempo non percorse: queste testimoniano invece non solo l'unità della vita psichica, ma anche la qualità relazionale della cultura, fatta di rimandi e interi vocabolari comuni.

Ora, una impervietà dell'atto interpretativo è rinvenibile in ogni atteggiamento ermeneutico. *Impervio* è il problema, eminentemente storico, della *contemporaneità* dell'*interpretandum*, cioè delle condizioni della sua ricezione. È legittimo, da parte dell'interprete, renderne lettera e spirito accessibili al suo proprio pubblico? Quali i mezzi? E i limiti? La questione si delinea subito come più che storica, a ben guardare: è etica, è stilistica; inerisce alla risorsa e al rischio della traduzione, nel suo senso amplissimo - in una parola la questione è *filosofica*, e delle più forti; più ancora, forse, essa costituisce il nucleo più scabroso della filosofia che vive d'atti interpretativi. *Impervia* è, esistenzialmente parlando, la solitudine di chi interpreta: il vuoto necessario, l'accesso diretto alla fonte, l'esperienza metafisica e la scoperta esaltante e il volo che ogni interpretazione illuminata comporta. *Impervia* la novità del messaggio, che fa frizione, assai spesso, con il concetto stesso di autorità storica, e che purtuttavia, in prospettiva, *starà* accanto a una catena di interpretazioni destinata a *fare* la storia.

Nessuno di questi orizzonti è ignoto al musicista; anzi, appare evidente che l'interpretazione musicale consista in un atto ermeneutico classico e insieme originalissimo, felicemente gravato del compito e della grazia della decifrazione, della traduzione, della *fedeltà* (all'autore,

alle scuole, al contesto: ma *quale* autore? *quale* contesto?). Senza dire che l'interprete musicale deve poi fare i conti con problematiche relative alla performance pubblica, in cui l'annuncio interpretativo musicalmente consiste. E c'è anche l'altro aspetto scabroso: quello *noir*, relativo alla *solitudo impervia*<sup>(1)</sup>.

Funzionale all'edificazione del pezzo, e più ancora alla creazione quotidiana di quel cerchio magico che chiamiamo metodo, che è in sé garanzia di continuità e profondità, esigenza quasi fisica, e, nel contempo, unico vero veicolo d'ispirazione, la solitudine è per l'interprete musicale – tuttavia e paradossalmente – anche sola via d'accesso all'Altro. Ecco le due vocazioni dell'interprete musicale, l'una nell'altra: *solitudo* e *alteritas*. *Altro* è fine dell'*opus interpretandi*; *Altro* – da concepire a più e più livelli – è *telos e arché*, e *oggetto-testo*, *voce personale*, *sogno*, *esigenza*: con *Altro* l'interprete musicale si confronta a ogni piè sospinto (oh, sì, l'interpretazione musicale è anche dialogo – *em'emaùtò* – con *altro* che in me dimora<sup>(2)</sup>: è saggio dei propri confini, sempre instabili; l'altro è l'interprete, ingovernabile, sconosciuta a sé stessa)<sup>(3)</sup>.

*Altro* egli/ella vuole sedurre ed evocare: il pubblico, la liturgia del concerto, la comunità umana, il mondo.

Così, la capacità di solitudine – cavità interiore e sonora sempre di nuovo da ricavare, conquistare, affinare – è *il mezzo*, e uno dei tratti più commoventi della *vita* dell'interprete musicale. Luogo di dialogo in cui, grazie a Dio, non regna accordo.

Interprete musicale: *labor* quotidiano e volo d'aquila<sup>(4)</sup>. Questi i due poli entro cui si muove la vita privata di un musicista che riconosca in sé la vocazione alla interpretazione più che alla composizione. Ogni giorno l'interprete coltiva il suo approccio fisico e quasi ginnico

(1) Devo il richiamo alla qualità *noir* della vita concertistica a un'acuta intervista di Beatrice Rana.

(2) *L'interprete* è sostantivo declinato qui sempre con voluta libertà, ora come afferente a genere femminile, ora maschile.

(3) Per la complessità e l'intransigenza del dialogo filosofico tutto interiore, che interviene unicamente in condizioni di solitudine (*em'emaùtò*, tra sé e sé, *due-in-uno*), si veda Hannah Arendt a proposito di Socrate, ne *La vita della mente* (Il due in uno, pp. 275-289).

(4) Volo d'aquila: con questa felice locuzione il grande pianista e didatta Heinrich Neuhaus (2017) connota la *visione dall'alto*, sorta di illuminazione sintetica in cui consiste, soprattutto nei grandi interpreti in fase solitaria di preparazione, l'intuizione del pezzo come unità dinamica, come ente geometrico.

al proprio strumento in rapporto a ciò che sta studiando. Il suo lavoro è metodico; il bisogno di *suonare* (strano verbo che Schumann considerava intransitivo e *riflessivo*) è quasi fisico. Ma ecco, *a ora incerta* ella – l'interprete – è visitata da un volo d'aquila che si può a buon diritto chiamare ispirazione, illuminazione, visione, salto. È strana forma di rivelazione: è un *dover fare*, e non solo un concepire; è un contemplare ma non solo visivo: piuttosto, è *tattile*, espressivo, geometrico. E – ciò che è più scabroso, ciò che è più problematico – tale Visitazione si lega al *telos* di ogni studio: il fine è difatti l'annuncio pubblico, la condivisione. L'ente che il pezzo è, è ora tale *per* l'interprete, è "la sua testimonianza irrefutabile", come amava dire Celan: ella, egli ha l'impressione di conoscerne ogni anfratto, di dominarlo come dall'alto, di percorrerne le sezioni a volontà – a ritroso, *en avant*, comparando e decidendo, e affinando necessità di equilibrio che tendono a correggersi da sole, come barometri infallibili di una verità che ora pare dettare legge. L'interprete *porta* la visione – questa strana forma di visione dinamica, che muove, che abita, che sconvolge, che urge, che distrae, che non lascia tranquilli – anche nei posti più impensati, affollati, caotici, anelando spesso al silenzio e al ritmico passeggiare solitario, a contatto con la natura. La musica ruba l'interprete alla parola e lo comanda. Da ora in poi sua ambizione è riprodurre – un riprodurre problematico, sottoposto a milioni di prove, e sempre ridiscusso – la visione ricevuta in privato<sup>(5)</sup>: nutrirla, preservarla; ma soprattutto solidificarla, poiché l'atto va compiuto in concerto, ovvero in condizioni anomale, emotivamente alterate, difficili, rischiose. E nell'esecuzione avviene *il più decisivo mutamento d'essenza*: si assiste al *divenir musica* di ciò che senza l'interprete resta muta intenzione, archeologia, puro segno, non-suono. Concerto è evocazione d'ectoplasma che vive e si agita e si erge ad architettura transeunte *mentre è fatto*.

Concerto: evento esaltante e insieme estremamente preoccupante, aperto al rischio, indecidibile a priori riguardo agli esiti e agli effetti;

---

(5) La visione ricevuta in privato non è, tuttavia, l'unico veicolo né l'unica legge che governa le performance più riuscite: molto è anche un fatto fisico; molto, ancora, è frutto di mediazioni concrete, di prove, e persino di limiti volti in puntelli e porte d'accesso [si veda a questo proposito l'interessante testimonianza di Julia Varley in campo teatrale riportata da Chiara Zamboni (2004)]. Interpretazione musicale è indubbiamente anche ingaggio del corpo, in molti sensi, come risulterà chiaro più avanti.

evento che espone l'interprete a una luce impietosa, che ne mostra lati insospettabili, ne narra storie; ne testa autenticità, sincerità d'ispirazione, concentrazione, coraggio, pulizia interiore – tutti parametri che possono mutare ogni sera, imprevedibilmente, a ogni concerto. Lo sappiamo, ciò che accade in pubblico è materiale sensibilissimo ai marosi dell'inconscio, prova del fuoco che non si domina mai completamente. Il concerto vincola inoltre l'interprete a un tempo paradossale, che ella stessa, egli stesso suscita: tempo (in un senso tutto da intendere e sperimentare ogni volta) che trascende il quotidiano, terribilmente codificato dal rito<sup>(6)</sup> ma aperto alla più pura contingenza, al cui laccio è preso tanto l'interprete quanto il pubblico, coinvolto nel qui-e-ora dell'esecuzione.

Fascino, irripetibilità, magia, corpo mistico della musica e presenza fisica dell'interprete che quel corpo è e *fa*. Eppure, il fare del concertista è *anche* il prodotto di un artigianato, è un *rifare*: quanto è di creazione, quanto di esecuzione in una tale pratica? Una cosa è certa: l'evento-concerto ha in sé qualche cosa di funambolico, di spettacolare, di circense, di feroce, come ebbe a dirne Glenn Gould. Eppure, un concerto ben riuscito è *tremendo* anche nel senso illuminante, estetico e quasi religioso del termine: è dono da cui, a volte, si esce arricchiti, trasformati, con nuovo, segreto, luminoso senso dell'esistenza.

Molto è da indagare, poste queste dense basi. Tra gli interpreti, d'accordo con i Curatori, avrei scelto di esemplificare due estremi quasi opposti: Glenn Gould e Claudio Arrau. Il primo assolutamente contrario all'idea della performance pubblica, con importanti motivazioni etiche; il secondo altrettanto assolutamente risoluto ad accettarne le sfide psicologiche, emotive, di nuovo etiche, ed esistenziali. Entrambi votati a una forma di solitudine sostanziata d'altro

Glenn Gould – Claudio Arrau<sup>(7)</sup>. Quale opposizione più totale, qua-

(6) Con Ferruccio Busoni e Boris de Schloezer, "la sala da concerto è Tempio dello straordinario" ove "il tempo è organizzato in modo da essere trasceso": i due, pur parlando in contesti differenti, giocano sulla radice *tm-* di *templum* e di *tempus* capace di alludere a una sacralità liturgica del concerto e del luogo deputato ad ospitarne l'avvento, sacralità ritualmente *separata* dallo scorrere quotidiano e dispersivo del tempo, in qualche modo così redento nella musica.

(7) Da questo momento in poi assumo ogni citazione riguardante Glenn Gould e Claudio Arrau da due testi fondamentali di riferimento: - *No, non sono un eccentrico*, a cura di Bruno Monsaingeon, preziosa collazione di interviste raccolte lungo tutto l'arco della vita di Glenn Gould; - *Conversazioni con Arrau*, a cura di Joseph Horowitz: testo comparso in Italia agli inizi

le assoluta eterogeneità tra due interpreti grandissimi, che hanno segnato la storia dell'interpretazione musicale e della Musica, oltretutto, in molti modi, del Pianoforte! Provarei a tracciare, se mi è consentito, un discanto, un embrione di contrappunto a due voci. Da un canto, il platonico Gould, l'asceta che "forzosamente si separa da ciò che più ama"; l'Artista dal quale Piero Rattalino, con il suo infallibile acume, disse di aspettarsi, alla fine della vita, la più sconvolgente delle dichiarazioni: "Chopin, ti amo"; il "mago del timbro", che tuttavia trattò sempre il pianoforte come strumento da negare e trascendere. D'altro canto, il dolce, coraggioso, lunare, candido Claudio Arrau: l'uomo che nel concerto pubblico vede una nobile occasione di autoconoscenza, di espressione d'ansie comuni, d'umanità e di storia, veicolabili solo mercé il rischio estremo del concerto *dal vivo*; il pianista innamorato di Liszt, e di tutto il mondo romantico; l'uomo che scoprì un altro se stesso dopo una crisi spaventosa, dipanata grazie alla psicologia junghiana, all'osservazione dei sogni e all'esplorazione, attraverso l'interpretazione musicale, di molte possibilità d'essere, di molteplici io.

Glenn Gould, nato a Toronto nel 1932, tiene il suo ultimo concerto a Los Angeles, il 10 aprile 1964. Da allora, oltre ad attenersi sino alla morte al proposito di non sottostare mai più alla "tirannia feroce e idiota del concerto pubblico", intratterrà con il mondo musicale a lui contemporaneo rapporti rigorosamente filtrati dalla tecnologia: si produce in una serie fittissima di incisioni discografiche e motiva il suo "gran rifiuto" attraverso interviste, scritti e dichiarazioni che recano lo stigma del discorso altamente filosofico, cioè teologico ed etico. Teologia? Etica? Per ciò che riguarda l'etica, passi. Comprendiamo abbastanza facilmente quanto la routine dei concerti (fissati con anni di anticipo) agisca come forza contraria all'ispirazione e alla libertà. L'aspetto ripetitivo della vita del concertista è avvilente e fonte di enormi sprechi, dice Gould; inoltre, quando si danno concerti "semplicemente si bara: quasi

---

degli anni Ottanta, corredato di prestigiose appendici (una è di Daniel Barenboim, allievo di Arrau), costituisce sguardo importantissimo sulla vita dell'uomo e dell'interprete Claudio Arrau, che qui liberamente si racconta, in una sorta di autobiografia di stampo junghiano. Splendide anche altre fonti: per Glenn Gould, per esempio, il suo vorticoso *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*; e l'acuto libretto di Michel Schneider, *Glenn Gould, Piano solo. Aria e 30 variazioni*, Einaudi 1988. Per Claudio Arrau validissima è pure l'intervista a Elyse Mach, in *Great Pianists speak about themselves*. Tuttavia le porte d'accesso fondamentali, per gli scopi di questo scritto, restano i primi due volumi.



non si esplorano più nuovi repertori e ci si accontenta di suonare sempre più spesso e stancamente gli stessi pezzi con il minor lavoro possibile". Fatalmente – in forza della logica performativa del concerto – ci si lega a meccanismi di difesa che inibiscono crisi radicali e dunque impediscono approcci nuovi. Perché tollerare la tachicardia, poi! E le mani fredde; e l'ansia: fattori disturbanti, non solo inutili, ma assolutamente nocivi alla libera espressione della creatività dell'interprete – che consiste in una "potente identificazione, senza residui, con la musica": soprattutto senza interferenze. L'assetto circense del concerto gli è odioso; l'acustica delle sale in cui è costretto a migrare ogni giorno travisa, e di molto, gli equilibri sonori intuiti e studiati in privato, e introduce abitudini malsane e immorali nei capolavori più alti.

Ecco, con gli ultimi concetti ci siamo già avvicinati all'assetto assolutamente metafisico dell'approccio di Gould alla musica: alla fine di questa breve disamina, potremo affermare con ragione che egli è un *platonico*, e di una specie particolarmente pura. E che però, anche, o theos parla attraverso di lui, l'ultimo dei dionisiaci.

Quale, difatti, il momento fatale in cui Gould ha l'intuizione di un approccio rivoluzionario alla musica?

Avviene a quindici anni, con una Fuga di Mozart: "... Ero intento a studiare quella strana forma in cui il Salisburghese 'si cimenta senza riuscire a farle prendere quota' – racconta, con la sua voce bassa e affabile, straordinariamente radiofonica – quando, ecco, improvvisamente, la donna delle pulizie accende l'aspirapolvere rendendomi impossibile sentire alcunché". Glenn continua a suonare, ma tutto cambia: quella musica, attinta solo in quanto svolgimento di linee in uno spazio autogenerato, è ora tattile, insonora, originaria; ed egli ne segue le voci come sviluppi di enti logici e divini, fortemente necessitati a un rapporto reciproco, finalmente affrancato da convenzioni e abitudini che l'occhio e l'orecchio fisici attivano automaticamente: questa è musica sorgiva! Ora gli è chiaro: il pezzo è struttura metafisica che solo in un secondo momento può diventare sonora (esso esiste già nel suo puro assetto metafisico, in quanto forma visibile all'intelletto, in quanto eidos); e il passaggio dalla dimensione silente e piena alla sua sonorazione diacronica e concreta è già, platonicamente, una prima forma di incarnazione: cui si perdona la fisicità se e solo se questa apparizione – il pezzo inscritto nel

mondo del suono fisico, realmente suonato – recherà lo stigma dell'intuizione ricevuta in silenzio, con gli occhi fissi sul sistema d'essenze.

Così, una visione contemplativa di tipo platonico, che vive della presenza totale del logos – ovvero, di questo sistema di rapporti divini che il pezzo è – e che pure chiede all'interprete una assimilazione ben più che solo intellettuale, è per Gould alla base, anzi al vertice, di qualsiasi resa in musica. Resa che è traduzione di essenze: esattamente come per Platone la contemplabilità congelata del logos silente e inarticolato, tutto presente, precede, da un punto di vista ontologico e logico, sia il pensiero diacronico, articolato in concetti, sia la sua dimensione sonora e comunicativa<sup>(8)</sup>. Platonico è, in Gould, l'approccio al pianoforte, di cui rifiuta gli esiti borghesi e spettacolari e il repertorio più tipico, con il mondo ad esso connesso. Tuttavia egli *pare ostinarsi a suonare il pianoforte*: ma *come*? Evocando il vibrato del clavicordo, la ferraglia del clavicembalo, i suoni ansimanti e soffiati dell'organo; oppure, costituendo un suono altro, un teatro di matematiche e rapporti. Perché? Perché non se ne separa definitivamente, perché, geniale e versatile com'è, non abbraccia l'idea di convertirsi a tastiere antiche, più inerenti al repertorio che predilige? Ebbene dobbiamo concludere, di nuovo platonicamente, che il pianoforte attrae e avvince a sé Gould proprio in quanto si offre quale strumento che abbisogna di un trascendimento e di una negazione totali e continue. Il pianoforte costringe Gould a non pascersi, nemmeno per un attimo, di ciò che sente, vede, o in genere viene fatto: è il mezzo paradossalmente insonoro che, negato nelle sue qualità naturali e nella sua destinazione repertoriale classico-romantica, costringe il suono di Gould a quintessenziarsi, a farsi sistema metafisico di puri rapporti d'essenze.

Egli è platonico anche nella *decostruzione* filosofica di abitudini condizionate e irriflesse<sup>(9)</sup>, ma allo scopo di ricavarne un *Ur-raum*, un terreno vuoto, libero da automatismi, in cui rivivere ex novo, e con

(8) Cfr. in campo strettamente filosofico, Adriana Cavarero (2003) pp. 53 – 90.

(9) Ecco qui: Piano Sonata No. 14 in C Minor, K. 457: II. Adagio (Remastered). Strutturalismo e purezza di linee fanno pensare a Maria Yudina e a Tzvetan Todorov. Gould invero è, in più sensi probabilmente tutti da indagare, ponte vivente tra il lembo nordico estremo del continente americano e l'Unione sovietica tanto amata, culla di un pianismo russo incline a letture polifoniche "assolute", parlanti: così in tutte le interpretazioni di Vladimir Sofronitzkij e, prima ancora, in Aleksandr Skrjabin, compositore assai apprezzato da Gould.

profonda originalità, lo spazio e il tempo disegnati dal pezzo *in interiore homine*. Suo scopo è anche evocare o costituire un nuovo tipo d'ascoltatore consapevole, a sua volta affrancato dalla sala da concerto e dalle sue leggi. Egli si muove violando o ignorando *misure* inveterate e canoni filologici che spesso pare irriverentemente irridere. Ma qui la questione in gioco è ben diversa. Si tratta di rendere ragione della struttura dell'essere. La sua, dunque, è ancora una *mimesis*, e *delle più intense*: ma somiglia al *farsi logos* della parte razionale dell'anima, identica a ciò che contempla, rapita nel volo dionisiaco e nella danza. Si vuole avere un'idea del tasso di coinvolgimento di Gould durante l'esecuzione in studio? Guardiamolo mentre si riascolta, e segue ogni cosa dall'interno, completamente identificato nel movimento delle parti, incapace di star fermo, ballerino consegnato al moto dell'essere!

E dopo il rapporto "follemente intenso" con questo pezzo, affrancato dalla tirannia delle tourné, passare ad altro, senza altro obbligo che assecondare l'imperio dello spirito! Libero.

Il ruolo dell'interprete e del suo specifico intuire (*solus cum Solo*: è qui il tratto teologico) è molto singolare e problematico, in Gould: poiché egli non si sente certo solo un trascrittore di segni divini, ma un musicista il cui compito è, testualmente, "ricreare l'opera, trasformare l'atto interpretativo in atto creativo". L'anima luterana di Gould appare qui in tutta la sua gravidanza: in nome di una lettura diretta e originale (altrimenti a che pro riprodurre interpretazioni scontate, e cavalcate da altri?), e di un approccio non-mediato dalla storia, egli *crea* un Mozart straordinariamente spiazzante: invece di apprezzare ciò che di Mozart è proprio e valorizzarlo (certi ricami melodici purissimi, per esempio), deliberatamente suscita della polifonia ove questa non esiste, trasformando un semplice basso albertino in un gioco contrappuntistico a più parti – che oscura però la bellezza del melos, ridotto a una voce tra le tante. Ciò in nome di una necessità etica e ontologica: introdurre in Mozart una imprescindibile dimensione dello spirito che "gli manca": quella polifonia piramidale che è struttura dell'essere e della mente<sup>(10)</sup>!

(10) Eric A. Havelock (2019) compie una disamina documentatissima del passaggio dal mondo tragico al mondo platonico. Tratto tipicamente platonico è l'affrancamento da una mimesis involontaria, innescata di regola in teatro e provocata dalla seduzione di *harmoniai* e ritmi ipnotizzanti e fonti di un magnetismo sospetto, di marca emotiva, e irriflesso. Platone vira decisamente verso la costituzione di un nuovo tipo d'uomo, *autonomos* nel senso etimologico

Distorcere il basso, poi, “al fine di suscitare l’effetto di una Triosonata” fa parte dell’approccio di Gould a Mendelssohn. E che dire dell’eretica interpretazione dell’Appassionata, letta come sviluppo di un dramma barocco tedesco, in una assoluta assenza di Sturm und Drang<sup>(11)</sup>?

Di stampo filosofico è pure l’approccio di Gould al grande enigma del tempo. “Posso giustificare una Fuga al doppio e alla metà della velocità comunemente adottata” – dice. Perché? Perché la Fuga, anzi tutta la polifonia, è *questione cosmica* insita nelle dinamiche empedoclee della physis, implicata nei più arditi paradoxa di Zenone<sup>(12)</sup>, e insieme *questione profondamente esistenziale*. E tale piega *esistenziale* della polifonia (che strana cosa!) si fa sentire tutta nella concezione di fondo, e di struttura, che Gould imprime a deliziosi documentari televisivi che produce per la CBS una volta libero dal capestro dei concerti pubblici. Tutti imperniati su un’idea di paesaggio interiore, rinvenuto nell’estremo Nord del mondo, essi consistono nella narrazione a più voci (contemporanee: una sorta di contrappunto parlato) di vicende esistenziali eterogenee e in qualche modo affini. Qui, proprio come in una Fuga, nessuna voce tange le altre anche laddove capiti che i binari si tocchino: l’infinito le separa, e la struttura le avvince. Tutte sono compresenti nella logica fugata del documentario, ove lo sciabordio ritmico delle onde funge da basso continuo, e l’incontro tra i parlanti, spesso straziante e

---

della parola, interrompendo la catena che parte dalla “consegna all’ipnotismo di un altro”: e l’ipnotizzatore, a propria volta ipnotizzato, è il *mimetes*, il *mousikos*, l’artista, il declamatore, il solista che seduce e inchioda, ed è a sua volta sedotto, con limitata capacità di vaglio critico e avvinto alle logiche della propria stessa platea. E’ possibile ravvisare importanti analogie con Gould, tanto più che la posizione platonica è fortemente aporetica, mai banale e volta sinceramente a una nuova fondazione dell’uomo-filosofo (in qualche modo affrancato dalla tirannia dell’uomo-tragico).

(11) La “scandalosa” *Appassionata* di Gould: Sonata No. 23 in F Minor, Op. 57 “Appassionata”: I. Allegro assai (Remastered) La lunga critica condotta, tra gli altri, da Mario Brunello e Gustavo Zagrebelsky (2016), peraltro assai matura, è pienamente giustificata! Tuttavia, come intuiva Brunello, non si tratta affatto di scelta gratuita o vanamente provocatoria, ma di visione profondamente anti-effettistica, a suo modo ascetica e severa, gioco di parti che non concede nulla alla versione edulcorata ed esteriorizzata di un romanticismo facile e inautentico.

(12) Straordinaria la dilatazione del tempo nell’ultima versione gouldiana delle Variazioni Goldberg: vibrazioni, possibilità, scelte, sono vissute come dall’interno del materiale sonoro stesso e dei suoi intimi battimenti. *Fuga*, d’altra parte, Glenn lo ha sempre detto sin da ragazzo, è forma della libertà. (Michel Schneider, *Glenn Gould, Piano solo. Aria e 30 variazioni*, Einaudi 1988). Qui Gould è stupefacente: è capace di legare Bach all’Atalanta fugiens di Michael Mayer, agli enigmi a chiave, ai quadri ontologici dalle linee convertibili in cattedrali di suoni. Non solo; egli connette e sente, nella Fuga, l’estro e l’adeguamento a ciò che è dato: come inscritto nell’etimo di invenio, da cui “rinvenimento, scoperta” e insieme “pura invenzione”.

sommamente espressivo, è garantito dal rigore del “quadro” polifonico. *The Latecomers*, opera seconda di *The Solitude Trilogy*, ne è forse l'esempio più fulgido<sup>(13)</sup>.

Chiudiamo con una evocazione: appartiene all'ultimo Gould la pubblicazione delle Quattro Ballate op. 10 di Brahms. Questa meravigliosa incisione tratta le Ballate senza alcuna concessione alle atmosfere vagamente ossianiche che altri interpreti (Hélène Grimaud, per esempio) vogliono legittimamente vedervi. L'approccio di Gould è strutturalista: e, ci dice, impara i pezzi in macchina, durante le passeggiate nei boschi, rigorosamente lontano dallo strumento<sup>(14)</sup>. Le suona per la prima volta – chiarissime in mente – in studio di registrazione. L'intervista che rilascia in proposito però ci sorprende: per la prima volta allude chiaramente al fatto che il momento esistenziale della registrazione – l'ora zero, frutto di innumerevoli casuali incroci, condizionata da situazione emotiva contingente – sia parte integrante dell'opera. E così ci autorizza a chiederci, sulla scia di quella venatura romantica intuita da Piero Rattalino (*Chopin, ti amo!*) e ammessa da lui stesso (“in realtà io sono ciò che c'è di più romantico...”), come Gould consideri il suo stesso corpo: cangiante, negato, trasceso; eppure presente, come fonte di emozione, come guida profonda: corpo che sentiamo, nella sua voce bassissima e piena di armonici, capace di aggiungere altre voci al contrappunto già esistente, in ogni registrazione. Siamo colpiti anche dalla componente erotica che apre e strazia il corpo di Gould in fase di esecuzione: e, sempre di nuovo, quella danza dionisiaca che lo afferra<sup>(15)</sup>!

Proprio le leggi del corpo ci condurranno lontano, in un universo multicolore, caldo, abitato da Claudio Arrau: ma non abbandoneremo Gould e gli enigmi da lui messi in campo. Gould attinge a una voce interiore che è anche celeste: è capace, come i primi romantici tedeschi, di fantasticare sugli aspetti notturni della natura, e vive prevalentemente di notte. Arrau esprime un profondo, accogliente, diurno accordo con

(13) Glenn Gould's *The Solitude Trilogy*, Part 02: *The Latecomers* (1969)

(14) Commovente è un certo tratto contestatorio e anarchico in Gould, benché sempre accompagnato da gentilezza di carattere, umorismo e spassosità. E una pratica esistenziale radicalmente solitaria, talvolta simile a un grande, estremo esperimento, fatta spesso di interminabili passeggiate nei boschi: in ciò la lezione di Emerson, e più ancora di Thoreau, deve aver giocato un ruolo determinante. *Camminare* e *Walden* erano tra le letture di Gould?

(15) Genius within - The inner life of Glenn Gould.

il mondo, nonostante una natura intimistica e lunare: accordo guadagnato, però, attraverso terribili prove.

La fanciullezza di Claudio Arrau (1903 – 1991) è tipica dell'enfant prodige. Esistono persino su internet, oggi, vecchie foto che ritraggono il bimbo di tre o quattro anni, con lunghi boccoli chiari, intento a suonare, su uno sgabello altissimo, con un sorriso da manifesto sul visetto paffuto. Ultimogenito di una agiata famiglia cilena, tutta declinata al femminile (il padre aveva abbandonato il nucleo poco dopo la sua nascita), Claudio cresce all'ombra di numerose fanciulle-sorelle già grandi, della zia, e soprattutto della madre. Intelligente e ambiziosa, conscia del talento strabiliante del figlioletto che preferisce esprimersi suonando anziché parlare, la signora decide – per tutti – che la famiglia si trasferirà a Berlino, ove il bambino studierà con l'anziano Martin Krause, già allievo di Liszt.

Grande svolta. Da precettore rousseauiano, Krause accoglie il ragazzo a casa propria: lo carica di compiti settimanali di un'ampiezza volta a saggiarne la capienza e la profondità; forgia in Claudio il suo ultimo capolavoro didattico: inizia il giovane alla cultura che pretende completa, enciclopedica, vivente, sintesi delle più ardite visioni schleiermacheriane e diltheyane dell'ermeneutica e della Storia. “Vuoi suonare Beethoven? Devi conoscerlo tutto. E non solo il Beethoven pianistico: ma anche quello sinfonico, cameristico. Devi leggere moltissimo, ricostruire le fonti dell'atto creativo rivivendone la genesi. Attornati di stimoli atti a conoscere l'uomo Liszt...”. Soprattutto, Claudio ha da essere fedele alla *Neue Sachlichkeit*, la Nuova Oggettività antiromantica che attraversa la cultura tedesca come una religione positivista e investe il campo della interpretazione musicale. Nata in ambito letterario-filologico, essa si contrappone al facile romanticismo che manipola i pezzi adattandoli all'esecutore e talvolta modificandoli a piacimento pur di rendere l'idea in pubblico, pur di creare un'atmosfera, pur di strappare l'applauso o commuovere. No: il musicista, ovvero l'interprete puro, deve esser conscio della propria missione ancillare e sacerdotale: deve muoversi nel più sacro e attento e severo rispetto del testo. È solo a partire da lì, dal corpo del testo, dal manoscritto, che la realtà del lascito si fa viva e si impone all'interprete come compito. Il pianista deve essere colto.

Krause introduce Claudio presso le piccole corti del Nord Europa, sino alla Norvegia. Il giovane si fa conoscere ma anche assorbe, come

una spugna, un patrimonio culturale che in Germania dava già esiti sconcertanti e pieni di fascino: Claudio assiste alla genesi del Gabinetto del Dottor Caligari, e ne vede la prima, nella rossa Berlino. Vede danzare Martha Graham e soprattutto Nijinskij, folle e profetico Zarathustra. Conosce attori di teatro: ne ammira in particolare la generosità, lo slancio; nota che costoro non temono lo smarrimento del baricentro della personalità, ma anzi lo cercano, spingendosi oltre se stessi, senza rete, diventando il personaggio, come fa Donna Anna nel sublime e atroce racconto di Hoffmann: gli Artisti appaiono tanto più grandi quanto più disponibili a vivere pericolosamente, perdendosi, provocando il proprio inconscio, movendo marosi sotterranei, bevendo la follia altrui per rappresentarla – e dando così la stura alla propria.

Essere interprete è cosa seria e pericolosa, dunque, oltre che sublime. Vi incombe il pericolo di follia, di identificazione perniciosa alla Cosa, di dissipazione del talento; di solitudine, incomprensione e banalizzazione; di esaurimento di forze e di ispirazione; di freddezza, di angoscia, di ansia da prestazione. Tutto questo è presto sperimentato dal giovane Claudio Arrau: non appena egli esce dalla fanciullezza in cui “tutto è spontaneità e natura”, accade che Krause, figura paterna, muore. Inoltre c'è la guerra mondiale, che cambia la geografia del mondo; dopo, muta il concetto stesso di concerto, sempre più spesso affidato a grandi organizzazioni internazionali che bramano creare il personaggio e il divo, insistendo non di rado sul virtuoso in rivalità con altri virtuosi. Lui non sa più suonare: sbaglia, non ha più memoria, è preda di dubbi, è dominato dall'ansia. Ha standard troppo alti, e al minimo errore cede. Si sente soprattutto freddo, come un pattinatore che esegua passi di bravura su una pesante coltre di ghiaccio assolutamente impenetrabile, che impedisce ogni vero contatto col Sé profondo: è meccanico, e ciò in qualche modo arriva al pubblico, che è sempre meno commosso e meno convinto dalle sue prestazioni. Egli risulta infantile, scontato, pur possedendo doti pianistiche straordinarie. Non ha mai vissuto, e il suo inconscio si è messo di traverso rispetto alle sorti progressive della carriera che non ammette debolezze o arresti. Deve fermarsi. È la crisi più nera.

Quando la crisi scoppia Claudio ha vent'anni.

Lui è un riflessivo, e apparentemente non compie gesti eclatanti: ma medita il suicidio, e seriamente. Un giorno, qualcuno gli segnala

un'ultima ratio: "tenta, non può andar peggio di così". Si tratta di recarsi da uno psichiatra – allora visto come pericoloso medico dei matti – di orientamento junghiano. Il dottore si chiama Hubert Abrahamson. Lui ci va, "come ci si reca da un pranoterapeuta", vagamente speranzoso ma ben poco convinto. Invece quell'incontro è la chiave della sua vita. Di tredici anni più anziano di Claudio, il dottore rimarrà amico di Arrau per tutta la vita, e suo mentore.

La psicologia è per Claudio una esperienza rivelativa: l'incontro con l'inconscio spinge quest'uomo di straordinaria intelligenza a toccare le intime corde del proprio essere, in risonanza con le vicende ancestrali del cosmo, e dell'intera umanità. Approfondisce moltissimo le letture filosofiche: attraverso Schopenhauer scopre la sapienza del corpo e il suo immenso potenziale espressivo; impara ad ascoltarne i segnali e a fidarsene. Corpo è scrigno vivente e pensante: e la memoria artistica è anch'essa *corpo* – l'interpretazione stessa è questione di confronto col corpo. Si dispone, finalmente, a tollerare l'ansia, ad accettarla e incanalarla usandola come puntello di forza: "E' l'ansia dell'umanità: devo, in concerto, rendere il suo campo magnetico, le sue mille giunture, le sue mille ombre, il suo potenziale di luce". Annota i sogni su un taccuino, ove spesso – anche – disegna, dando corpo, finalmente, ai suoi più tremendi fantasmi. Apprezza e pratica l'omeopatia della Danza moderna, che con le sue figure angosciose e le sue mute grida, se vissuta sino in fondo, ha il potere di rappresentare e catarticamente sciogliere, attraversandole, le più terribili fonti di angoscia dell'uomo. La musica vibra in lui, ora, in risonanza con molte altre arti, e con le più sublimi fonti della cultura, che scopre interconnesse, e che coltiverà per tutta la vita.

Corpo è anche il corpo inconscio del pubblico, mezzo dell'afflato umano che tutti unisce nel momento sacro del concerto.

Il ghiaccio, piano piano, si scioglie.

Claudio conquista così – con la *trivella* dell'analisi che lo spinge in profondità e contemporaneamente su e fuori, verso l'Altro – una gravità e un calore del suono dapprima sconosciuti: il pattinatore su ghiaccio cede il posto, finalmente, a un artista che esce da se stesso ed esplora, secondo la felice espressione di Maria Zambrano, "tutti i molti che avremmo potuto essere e che in un certo senso siamo ad ogni momento", saggiando livelli sempre più ampi, vari e imprevedibili di umanità.



Tipico, in questo senso, il rapporto di Arrau con Liszt. L'impatto di Arrau con il mondo lisztiano è scioccante. Tanto lui, Claudio, è riservato, intimista, lunare, sognante, tutto volto verso una interiorizzazione delle esperienze muta e parca di gesti, quanto l'Ungherese è, o sa essere, teatrale, istrionico, zingaresco, fascinoso, faustiano... e ancora mistico, religioso pittore di paesaggi, di acque, di miti complessi; latore di Voci divine e mefistofeliche. Profeta, e in molti sensi.

Claudio si tuffa nelle sorgenti calde e polivoche della creatività lisztiana partecipandovi, e imparando. "Non si può declamare Schiller o suonare Liszt con ritegno": bisogna farsi generosamente avanti, munirsi, come Liszt, di un arsenale espressivo eloquente tanto nel gesto quanto nelle intenzioni narrative. Narrare, raccontare, è combattere la morte, e perpetuare quel senso di condivisione in cui il con-certo consiste. Liszt - dirà - "mi ha fatto uscire da me stesso".

Meraviglioso esempio in questo senso è la Seconda Ballata di Liszt interpretata da un Claudio Arrau formidabile e giovanile (nonostante l'età già avanzata) nel pianismo e nello sguardo. Egli pare avere davanti a sé un quadro ove anche nelle lunghe pause i suoni rimangono teatralmente vivi e pieni di significato<sup>(16)</sup>.

Che quadro? Il quadro del racconto che sottende la vicenda legata al pezzo, e che la Ballata significa: il mito di Ero e Leandro. Ecco il respiro di Ero, il suo timbro vocale, le sue bianche braccia avvolgenti - la melodia suonata da Arrau diventa la voce di Ero e incarna la foggia fisica, protesa, della sua domanda d'amore; è ricambiata: ecco Leandro che ogni notte, sfidando i flutti sempre più alti, a larghe bracciate raggiunge la torre ove la fanciulla è rinchiusa. Ebbene, Claudio nota come il corpo del testo lisztiano rechi tracce fisiche di quelle onde, anche graficamente parlando: le ottave spezzate che la mano sinistra deve compiere, in risalita rischiosa, veloce, irregolare, richiedono un atteggiamento mimetico della mano, anch'essa fattasi onda montante, percorsa da fremiti. È qui l'atto interpretativo, la resa pianistica, a unire romanticamente l'evento naturale - il mero accadere della tempesta marina - all'amore umano-divino che vi si innesta, che ne monta e attraversa, narrativamente, spettacolarmente, la dinamica simbolica. E poi la drammatica discesa,

---

(16) Eccone un esempio (il link mette capo a una playlist da cui ricavare altro): [https://www.youtube.com/watch?v=PFFJ81OXnJI&ab\\_channel=KlavierAnk](https://www.youtube.com/watch?v=PFFJ81OXnJI&ab_channel=KlavierAnk)

la risacca, il pericolo. Infine, l'ultima notte, la morte di Leandro, il suo perdersi, affogato tra i flutti. E però, il senso ultimo dell'amore: l'unione degli Amanti in una superiore dimensione dello spirito: dimensione forse non greca, ma presente in Liszt, che risignifica romanticamente, con sfumature prewagneriane, la chiusa del mito.

Musica è dunque poema del corpo e dello spirito, anche quando l'atletismo del virtuoso deve dare spettacolo: anche questa è arte, emozione, strabuzzare d'occhi, entusiasmo. Far corpo unico con lo strumento significa accettarne la dimensione angelica, diabolica, titanica: mai separata dalla vera arte.

Splendida la Sonata in Si minore, vissuta come grande, ciclica vicenda faustiana. Qui il corpo stesso di Claudio è percorso da più voci: Faust, Margherita; e la folla di essere intraterrestri e sovracelesti, e il *motiv* dell'Onnipotente, e poi di Mefistofele, che con le stesse note osa imitare, sarcasticamente, la grandezza di Dio. Allora? Basta rispettare il testo? Evidentemente all'interprete è richiesto dell'altro: una penetrazione psicologica della vicenda, una mimesis, una intenzionalità della coscienza, tesa a rendere differenze, sfumature, caratteri, vicende interiori e cosmiche sempre attuali.

E la Sonata Après une lecture du Dante! Arrau ne penetra l'essenza iniziatica. Compie, con Liszt, il viaggio attraverso i tre mondi. Studia la Divina Commedia, e lo fa in italiano, approfondendo anche, come Liszt, i presupposti della nostra lingua: impara il greco e il latino; si circonda di manoscritti e di edizioni rare, che studia con infinito amore sino a tarda età. Significare tali passioni non è fatto privato: siamo sideralmente lontani dalle scelte di Glenn Gould. Per Arrau è fondamentale l'atto del concerto, in cui tutto converge. Il concerto è vissuto come atto eroico, pregno di vicende singolari e collettive, che riesce bene solo se le forze dell'inconscio sono completamente mobilitate, accettate e sanamente incanalate – ciò che rende l'evento significativo e possibile da un punto di vista umano, non solo performativo. Solamente così l'ansia da prestazione cede il posto alla concentrazione su qualche cosa di grandioso, in grado di attraversare la sala e coinvolgere ogni spettatore. Riuscire "bene" significa non già evitare di sbagliare note, ma mobilitare registri espressivi che, senza il pubblico, il pianista non sarebbe in grado di creare da solo; concerto è narrazione

e – inevitabilmente – autonarrazione, apertura al contingente, all'imprevisto: capacità di andare oltre l'errore, e stare nel momento, senza la tirannia della vanità che ci inchioda ai nostri stessi standard. Forse bene incanalate: quali? Bisogna mobilitare anche quelle terribili, pena la morte! Occorre trasformare – è di fatto un'operazione alchemica – forze cieche e meccaniche, anonime e potenzialmente distruttive, in cariche positive che passano attraverso l'uomo e la sua storia. E l'interprete è storia radicale<sup>(17)</sup>.

A testimonianza del fatto che l'interprete non è avulso dal mondo culturale, né è mero intrattenitore, ma compartecipe e cuneo di molte cose – e apritore di strade, e profeta – sta il rapporto di Arrau maturo con Beethoven e soprattutto Schubert. Schubert è “il grande enigma dell'interpretazione”. Le ultime sue Sonate sono, secondo Arrau, pregne di presagi di morte e di un paradossale sentore di compimento aperto. Ora il Primo Movimento della Sonata in Do minore (D 958), per esempio – Schubert ha trent'anni e morirà dopo qualche mese, a trentuno – reca in sé un passaggio cromatico discendente alla mano destra che Arrau interpreta come descensus dello spirito entro dimensioni profondissime, infere. Da giovane, ricorda, rispettava il “pianissimo scheletrito” raccomandato dal testo (ma la qualità scheletrica del passo è già una deduzione di Arrau interprete), sforzandosi di renderne la

---

(17) Restiamo sorpresi nel constatare quanto l'atteggiamento interpretativo di Claudio Arrau risulti legato alle principali posizioni ermeneutiche tedesche, in particolare schleiermacheriane. Culturalmente ne è figlio, ne siamo certi. Arrau pare anzi comporre nel tempo a suo modo, e nella specifica qualità di interprete musicale, il dilemma rilevato da Paul Ricoeur a proposito dell'ermeneutica di Schleiermacher – dilemma non composto che assai tardi, e sempre incompletamente, in campo filosofico puro (P. Ricoeur, 2019). I due *modus interpretandi*, il mimetico e il filologico (che comportano, per Schleiermacher e poi per lo stesso Dilthey, o un approccio medianico, ove interpretazione è rapporto tra due soggetti, e anzi più precisamente tuffo dell'interprete dentro la psicologia e la vita del suo Autore, sino a una completa identificazione; oppure un approccio filologico, oggettivo, fatto di una enorme messe di moduli espressivi da comparare) vivono in Claudio quasi intatti eppure, come si vede, dinamicamente risolti. È questo anzi, allargando il campo, uno dei tratti più intriganti del rapporto tra musica e filosofia, fatto di tangenze profondissime e più che (solamente) storiche. Non solo, dunque, l'interpretazione musicale può essere assunta a buon diritto a branca dell'ermeneutica; ma è probabilmente vero anche l'inverso: l'interpretazione musicale può cioè a propria volta condurre la filosofia oltre se stessa, e costituire una voce importante a traino di certi aspetti chiarissimi all'interprete musicale per natura, per pratica esistenziale e performativa, per ragioni sociali e umane. Nella fattispecie, comunque, il fenomeno dell'appartenenza di Claudio Arrau a una cultura ermeneutica tedesca merita d'essere scandagliato a fondo, in altra sede.

dimensione sottilissima, quasi totalmente separata dal corpo, profondamente estraniata, forse in attesa di epifanie ulteriori. Ma da adulto, tornando sulla stessa Sonata, cambia idea: fa di quello stesso passo qualche cosa di gravido, gerente il segreto che deve schiudersi nell'aldilà, e che riguarda, orficamente, vitalisticamente, il corpo. Comincia a suonare il passo *quasi forte* (nonostante l'indicazione di Schubert prescriva il contrario), e con peso crescente mano a mano che il centro si fa più prossimo, finalmente dispiegando l'inconscio presagio che già agiva in Schubert. Ora bisogna chiedersi: *quid iuris?* In nome di che cosa Arrau, cultore della Nuova Oggettività e del rispetto radicale del segno<sup>(18)</sup>, si fa *intercettatore di intenzioni inconsce* nel suo Autore?

Possiamo tentare di rispondere così: come Aristotele considera "buona vita" solo quella che si è chiusa, rimettendone la ricostruzione delle parti *a chi resta*, e dunque ai futuri, cui è affidato il segreto della coerenza, del compimento, del senso, della risultanza *a vicenda conclusa* (tutti fattori ignoti all'attore della medesima vicenda, al vivo che vive, e non si guarda da fuori), così, parafrasando, potremmo dire che l'interprete stesso è questo segreto: *Die Welt ist fort. Ich muss Dich tragen*. Con le parole di Paul Celan, il mondo non c'è più; io devo portarti. Non è questo verso, forse, un grande poema dell'Altro? Con la morte tramonta un intero mondo, è vero; eppure, il dialogo in qualche modo resta aperto, e anzi nasce a una nuova dimensione. Tale dimensione sottende, per l'Arrau maturo, il più nobile e impervio compito della interpretazione, ed egli, all'occorrenza, ne assume tutta la portata.

## Conclusioni, ovvero domande aperte

Il titolo di questo breve scritto allude a un doppio movimento: la necessità della solitudine è, nell'interprete musicale, praticamente sempre

---

(18) E dire che la fedeltà al testo è per Arrau cosa ben seria, che si spinge sino alla distribuzione delle parti tra le mani. Raccomandava per esempio, a chi eseguisse l'op. 111 di Beethoven, di non cedere alla tentazione di dare alla mano destra, all'inizio, ciò che Beethoven aveva scritto per la sola mano sinistra: nonostante la destra sia libera, il pianista deve accettare il rischio del "salto" pericoloso proprio ad apertura di Sonata: perché? Perché quel rischio, quel gesto fisico soltanto, può rendere il titanismo e la drammaticità di quell'inizio d'opera. A costo di sbagliare? Certamente sì!

accompagnata dal bisogno – contraddittorio, felice o tragico – di esser guardato, ascoltato, capito. Anche nel caso di Gould.

Memore o fedele depositario forse è, l'interprete, del detto *arendtiano*: l'azione, atto pubblico per eccellenza, e spietato per l'esposizione al pubblico di chi agisce, è però atto rivelatorio. Esso segnala, anzi fa comparire chiarissimamente, e dinanzi agli spettatori, il *Chi* dell'agente: sua natura profonda, sua essenza, che pare comportarsi come il *daimon* della tradizione socratica: appare alle spalle di chi agisce, visibilissimo agli astanti ma ostinatamente ignoto e oscuro a chi ne è il portatore.

Interpretazione musicale può esser dunque, con il suo carattere afasico e metalinguistico, esperienza di verità – con il rischio estremo che la sola parola evoca – ove solitudine e silenzio trovino direzione e senso, ove condivisione sia fonte di novità e imprevedibilità?

E il laccio della contingenza restituisce ancora unicità all'esperienza del concerto pubblico oggi, nell'epoca della più selvaggia riproducibilità tecnica?

Può un semplice atto interpretativo pubblico, può un *concerto* innescare rivoluzioni e propiziare nuove visioni del mondo, nascite di altre comunità?

Citiamo un solo miracolo: la *West-Eastern Diwan Orchestra* di Daniel Barenboim ed Edward Said. Organismo notissimo, legato a un grandioso progetto tuttora in vita, l'Orchestra è integralmente costituita da giovani musicisti israeliani e palestinesi invitati a condividere il medesimo leggio, i medesimi rischi (è un problema anche riunirsi per le prove), le emozioni indicibili, il repertorio. E disegna, nel suo insieme, l'orizzonte di una profezia non ancora comparsa, dal sapore messianico, viva solo in sala da concerto e nella comunità interpretante dei giovani musicisti: l'utopia della pace, ove individuo singolo e comunità coltivino un senso nuovo del passato e del futuro.

Questo, forse, il cammino più impervio, e uno dei sensi più rivoluzionari della interpretazione del mondo...?

## Riferimenti bibliografici

- ARENDT H. (1997) *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano.
- \_\_\_\_\_. (2009) *La vita della mente*, il Mulino, Bologna.
- BRUNELLO M., G. ZAGREBELSKY (2016) *Interpretare*, il Mulino, Bologna.
- CAMBRIA F. (2012) “L’enigma del montaggio”, in Id. (a cura di), *Percorsi Mechri: Le parti, il tutto*, Jaca Book, Milano, pp. 151-168.
- CAVARERO A. (2003) *A più voci, Filosofia dell’espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
- DI CESARE D. (2003) *Utopia del comprendere*, Il Melangolo, Genova.
- GOULD G. (1989) *No, non sono un eccentrico*. Interviste a cura di Bruno Monsaingeon, EDT Musica, Torino.
- \_\_\_\_\_. (1988) *L’ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, Adelphi, Milano.
- HAVELOCK E. A. (2019), *Cultura orale e civiltà della scrittura*. Da Omero a Platone, Laterza, Bari.
- HOROWITZ J. (1984) *Conversazioni con Arrau*, Oscar Mondadori 1984, Segrate (Mi).
- MACH E., ARRAU C., in *Great Pianists Speak about Themselves*(1980), Library of Congress, Cataloging in Publication Data - Dodd, Mead e Co., New York, pp. 1-11.
- NEUHAUS H. (2017) *L’arte del pianoforte*, Sellerio, Palermo.
- RECALCATI M. (2009) *L’uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Varese.
- RICOEUR P. (2016) *Dal testo all’azione*, Jaca Book, Milano.
- ZAMBONI C. (2004) *Pensare in presenza*, Diotima, Verona.

## **PERCHÉ È LÀ? UN DIALOGO SULLA MONTAGNA E I SUOI SIGNIFICATI CON SEBASTIANO BEOZZO, ANTONIO G. BORTOLUZZI E MAURIZIO ZANOLLA (ALIAS MANOLO)**

Paolo Costa

*Abstract:* Never in human history has the authentic meaning of mountains, of the High Lands, been so uncertain. After the end of the Alpine civilization, which had made the mountain landscape a nuanced context of life in spite of the harshness of the natural environment, a conflict of interpretations has opened up in our society, in which the very role of Mountains in modern civilization has become problematic. Why are they *there*? For what purpose? What are we to do with them? What can we expect from their value and disvalue, merits and faults? The High Lands are too diverse a physical and cultural environment to allow for a direct and nuance-free answer to these questions. For this reason, in the concluding session of the Conference on the “Senso impervio”, a mountain writer, a young musician and a groundbreaking mountaineer were invited to sit around the same table, with the aim of bringing their converging perspectives into dialogue. Of that lively conversation a structured résumé edited by the author has been incorporated into the essay. The brief final section should not be seen as an attempt to say the last word, but as an invitation to broaden our gaze further by including alpine environments into our pictures of the modern quest for authenticity.

*Keywords:* Mountains, Mountaineering, Authenticity, Modernity, Rousseau

## 1. *Because it's there*

Perché si scala una montagna?

Se vogliamo, il grado zero di qualsiasi ragionamento sul “senso impervio” si nasconde in questo quesito così banale. Quando nel 1923 un giornalista del “New York Times” domandò a George Mallory, l'alpinista inglese che puntava a essere il primo uomo a mettere piede sulla cima del monte Everest – la punta estrema della crosta terrestre – che cosa lo spingesse a rischiare la vita per salirci sopra, ricevette in cambio la risposta allo stesso tempo più laconica e densa che si possa immaginare: “*perché è là!*”.

La cosa più ovvia che si possa dire sulle montagne, in effetti, è che *ci sono* e per il solo fatto di esserci sfidano la nostra curiosità, il nostro orgoglio, la nostra insolenza. A quanto pare, noi esseri umani siamo fatti così – o almeno alcuni degli esemplari della nostra specie sono fatti così: posti di fronte a un limite, un confine, una barriera, vogliamo sapere che cosa c'è oltre. Anche per questo l'uomo mette i brividi: è *deinòs*, “terribile”, come afferma con un giudizio inappellabile il coro nell'*Antigone* di Sofocle.

Ammettiamo pure che le cose stiano davvero così, ma dopo che ci siamo saliti in cima, dopo che le abbiamo scalate tutte, una per una, misurate, scandagliate in lungo e in largo, e non rimanga più nulla a stuzzicare la nostra fame di novità, che posto occupano le montagne nelle nostre vite? Se avessimo il potere di cancellarle dalla faccia della terra, vorremmo che ci fossero oppure no? E la risposta “corretta” a questa domanda ha qualcosa a che fare con il loro “senso” o “valore” intrinseci oppure riguarda soltanto l'utilità o il piacere che ne possiamo ricavare o, al massimo, il dovere o il rispetto che dobbiamo a tutto ciò che non è frutto delle nostre mani?

George Mallory – è cosa nota – pagò a caro prezzo la sua sfida alla Qomolangma, la “Santa Madre”, e i suoi poveri resti sono stati recuperati solo nel 1999. Quasi sessant'anni dopo la sfortunata spedizione di Mallory e Irvine, il fisico americano Heinz Pagels, destinato anche lui a morire di lì a qualche anno in un incidente in montagna in Colorado, scelse significativamente di concludere il suo best seller, *The Cosmic Code* (1982), con una riflessione sul significato ultimo del rischiare la vita sui monti. Si legge in quel passo:



Mi è capitato spesso di scalare montagne in mezzo alla neve e al ghiaccio, in bilico su grandi pareti rocciose. Un giorno, dopo che gli avevo descritto una delle mie avventure alpinistiche, un amico più anziano di me mi ha chiesto: “Perché vuoi ammazzarti?” Ho reagito spiegandogli che le ricompense che cercavo erano ben altre: uno splendido panorama, il piacere, il brivido di sfidare la natura con il mio corpo e le mie capacità. Al che il mio amico ha ribadito il concetto: “Quando sarai vecchio come me, capirai che stai solo cercando di ammazzarti”. Sogno spesso di cadere. È una cosa che capita comunemente agli ambiziosi o agli alpinisti. Di recente ho sognato che mi aggrappavo alla superficie di una roccia, senza però trovare un appiglio sicuro. La ghiaia cedeva sotto i miei piedi. Annaspando, cercavo di afferrare un cespuglio, ma questo si staccava e io, paralizzato dal terrore, cadevo nell’abisso. D’improvviso, mi rendevo conto che la mia caduta era relativa; non c’era né fondo né fine. A quel punto mi sono sentito sopraffare da una sensazione inebriante di piacere. Ho capito che ciò che incarno, il principio vitale, è indistruttibile. È scritto nel codice cosmico, nell’ordine dell’universo. Mentre continuavo a cadere nel vuoto e nelle tenebre, sprofondato nell’abbraccio della volta celeste, innalzavo un canto alla bellezza delle stelle e mi riconciliavo con l’oscurità (Pagels (2016), pp. 324-325, traduzione modificata).

È veramente questo il senso impervio che cerchiamo e talvolta troviamo nelle Terre alte? Il nostro obiettivo è davvero “riconciliarsi con l’oscurità” usando, come pensava lo psichiatra austriaco Viktor Frankl (2021), il *Bergerlebnis*, l’autenticità degli spazi alpini, per regalarci una genuina *Sinnerfahrung*, un’esperienza convincente del senso ultimo dell’esistenza umana?

La Montagna, le Terre alte, sono un ambiente fisico e culturale troppo variegato per consentire una risposta diretta e senza sfumature a questo interrogativo. Per questo nella sessione conclusiva del Convegno sul Senso impervio abbiamo invitato a sedersi attorno allo stesso tavolo uno scrittore delle Terre alte, un giovane musicista e un alpinista fuori dagli schemi, con l’obiettivo di mettere in dialogo le loro prospettive convergenti. Ciò che di quella conversazione si è depositato in queste pagine è un sunto strutturato dei loro interventi curato da chi scrive. Il breve bilancio finale va visto come un tentativo *non* di dire l’ultima parola, ma di procrastinarla, allargando ulteriormente lo sguardo.<sup>(1)</sup>

(1) La videoregistrazione dell’evento è disponibile sul canale YouTube del Centro

## 2. Montagna madre

Antonio G. Bortoluzzi è uno scrittore *di* montagna in tutti i sensi possibili del complemento di specificazione. Nato in Alpago, Belluno, dove tutt'ora vive e lavora, è autore di *Come si fanno le cose* (2019), *Paesi alti* (2015), *Vita e morte della montagna* (2013), *Cronache dalla valle* (2010). Questi tre ultimi testi sono stati recentemente raccolti e riediti in un unico volume opportunamente intitolato *Montagna madre*.

Per scelte stilistiche, ambientazione, sensibilità, Bortoluzzi procede nel solco tracciato da Mario Rigoni Stern, del quale condivide lo sguardo austero ma mai mortificante sulla civiltà alpina. Dal suo punto di vista è impossibile immaginare la montagna come l'oggetto di una scelta, di una preferenza individuale. La montagna per il suo io bambino era banalmente tutto ciò che c'era, un dato acquisito. Se mai, è stata la scoperta della pianura a incendiare la sua immaginazione: incredibile a dirsi, ma esistevano luoghi non inclinati, in cui era possibile scagliare il pallone senza il rischio di perderlo per sempre. È proprio la brutta fatticità dell'ambiente montano e della civiltà fiorita tra le sue pieghe che gli ha impedito per anni di capire fino in fondo l'amore disinteressato per le Terre alte che molta gente di pianura prova e coltiva con dedizione. "Roba da turisti e perdigiorno", si è detto tra sé e sé per lungo tempo.

Per chi è nato e cresciuto nelle Terre alte, in effetti, la montagna non ha nulla a che fare con l'ozio. La montagna dei montanari è la montagna del lavoro. È la fatica continua prodigata da generazioni e generazioni di uomini e donne per garantirsi la mera sussistenza: un'impresa ardua, continuamente minacciata dagli imprevisti del tempo: meteorologico, biografico e storico. Tutte le storie raccontate da Bortoluzzi, alla fine, ruotano attorno a questo asse: la quotidianità di giornate spese a curare campi e bestiame e la durezza di anima e corpo che una fatica senza tregua porta inevitabilmente con sé, finendo per plasmare perfino i sogni di fuga delle persone.

Con il passare degli anni, la vera sorpresa è stata allora scoprire che questo legame ancestrale tra i territori montani e il lavoro può elargire un dono che è diventato straordinariamente prezioso ai nostri giorni: la pace,

con sé stessi e con gli altri. Ma come si spiega la strana sensazione di serenità che molta gente prova quando si prende cura della casa dei propri nonni, sistema l'imposta di una finestra, falcia il prato, pota un albero, pulisce il camino, impila la legna? Che cosa si riattiva quando ci prendiamo cura di un mondo che è ormai poco più che un fossile di una forma di vita che non sopravvive se non nei ricordi dei suoi orfani? L'esperienza, in fondo, non è poi così diversa da quella di chi visita i resti di una civiltà verso cui sente di avere una qualche forma di debito o si reca in un luogo sacro che lo affascina a dispetto dei suoi codici ormai quasi impossibili da decifrare. In quei momenti è come se il nostro tempo ordinario si fondesse con un tempo più profondo, in cui moltitudini di uomini e donne hanno ripetuto gli stessi gesti riempiendoli di significati e valori che continuano a commuoverci pur dalla distanza incolmabile da cui sono giunti fino a noi.

La verità, tuttavia, è che la montagna del lavoro non può essere qualcosa di totalmente estraneo, di "altro". È una montagna, cioè, in cui ci si può rispecchiare, riconoscere, perché è parte della nostra storia e, come tale, è in grado di portare alla luce aspetti di noi stessi che nelle nostre esistenze perfettamente scandite, organizzate, disciplinate, troppo spesso rimangono in ombra. Nei momenti di pace inattesa che la montagna di tanto in tanto ci regala essa può apparirci addirittura come una gigantesca "culla". Non però nel senso ricreativo in cui se la figurano i turisti del fine settimana, che in montagna vengono per ricaricare le pile e ripartire il lunedì più tonici e produttivi che mai.

La culla, se ci pensiamo bene, racchiude in sé l'immagine di una condizione di massima fragilità, vulnerabilità. Nelle culle dormono i neonati, ed è effettivamente un po' strano struggersi identificandola con la fonte della suprema beatitudine, come facciamo implicitamente quando ci sentiamo "cullati" da un paesaggio, un ricordo, una musica. Evidentemente la culla può trasformarsi da metafora della vulnerabilità in simbolo di beatitudine soltanto perché la fragilità che essa custodisce è anche l'occasione per sperimentare uno stato di massima ricettività, di massima vicinanza, di massima solidarietà. Perché ciò sia possibile, però, al pianto che proviene dalla culla deve corrispondere senza soluzione di continuità una reazione di cura, di sollecitudine, insomma una prossimità che si sedimenterà nella memoria come uno stato di grazia, qualcosa di infinitamente prezioso, autentico.

Di simili stati di grazia si può effettivamente fare un'esperienza speciale in montagna, in un luogo cioè in cui lo stare insieme, la cura comune del mondo, la solidarietà quasi meccanica che nasce dal bisogno e dall'impulso a rispondere con zelo ai momenti di indigenza che prima o poi capitano a tutti contano persino più che altrove, proprio per l'asprezza dei paesaggi montani e della testimonianza di fatica che essi incorporano.

"Impervia" indubbiamente è questa forma di solidarietà tra individui parimenti vulnerabili. Ma è anche qualcosa di tenero, come una culla, per l'appunto, o un sentiero in leggera discesa nel bosco.

### **3. L'altrove risuona dentro di noi**

Sebastiano Beozzo, musicista, laureato in musica elettronica e composizione al Conservatorio di Trento e Riva del Garda, polistrumentista, oltre a misurarsi quotidianamente con il variegato panorama della musica contemporanea e sperimentale, è stato anche coinvolto in una ricerca dell'Università di Trento sui paesaggi sonori della città e dei suoi dintorni. Il suo ricordo infantile delle montagne è carico di un senso rassicurante di protezione. Nella sua memoria più remota le vette hanno infatti la forma di barriere, di recinti naturali che, proprio come le pareti di casa, servono a rendere il mondo un luogo un po' più sicuro. Ancora oggi questo sentimento intimo di protezione si ridesta quando i paesaggi montani, ad esempio il lago di Santa Colomba, gli si offrono come un rifugio, uno spazio dove ritirarsi per ritrovarsi.

Le cose, tuttavia, non sono mai così semplici. Per il figlio di un contadino, in effetti, le pareti montane possono facilmente diventare la fonte di un senso di oppressione, di chiusura degli orizzonti, persino di soffocante prigione. Possono essere vissute, cioè, come una condanna, l'eterno ritorno dell'identico, la negazione dell'individualità. Quando smetti di essere un bambino possono farti venire la voglia di scacciarle, di abatterle, di demolirle, di farle sparire, semplicemente per vedere che cosa c'è al di là. Da questo punto di vista, oggi, la tecnologia, in particolare le tecnologie informatiche, rappresentano una fondamentale via di fuga, una preziosa valvola di sfogo quando le Terre alte ti fanno

sentire tagliato fuori dalla contemporaneità. E, in effetti, è interessante notare come la gente di montagna abbia sempre avuto una grande curiosità, se non una vera e propria passione, per le tecnologie legate alla comunicazione. Una volta era la radio, oggi è più che altro internet, ma il bisogno di restare in contatto col resto del mondo non cambia.

Detto ciò, vale la pena di richiamare l'attenzione sul ruolo che i suoni svolgono in questa complicata dialettica tra bisogno ed eccesso di protezione. La nostra è notoriamente una società "visiva". La potremmo persino descrivere come una società ossessionata dalla "visibilità". In un contesto dominato dal senso della vista, i suoni restano per lo più sullo sfondo – per la maggior parte della gente non sono una priorità. La musica stessa viene continuamente utilizzata come una sorta di rumore di fondo delle nostre vite: una nebbia acustica che si diffonde indifferentemente su tutto. Studiando il paesaggio sonoro di Trento, in particolare, non serve un grande sforzo per rendersi reso conto di come anche spazi ricreativi fondamentali della città, come le colline, i "Doss" che circondano il capoluogo, pur essendo luoghi piacevoli per gli occhi, siano terribilmente inquinati dal punto di vista acustico. Lo stesso fenomeno, d'altronde, può verificarsi anche in luoghi meno urbanizzati – basta pensare ai passi dolomitici e al rumore assordante che producono i motociclisti quando affrontano i tornanti a tutta velocità.

Così, quando la gente si rifugia nella natura per ricaricarsi o levarsi di dosso un po' dello stress accumulato durante le frenetiche giornate cittadine, anche se non se ne rende conto, la prima cosa che deve fare è rieducare l'udito, riabituare cioè l'orecchio a sonorità perdute. In particolare, le persone devono riconciliarsi con quel silenzio carico di suoni che è il silenzio di cui si fa esperienza in mezzo alla natura. Per alcuni, almeno all'inizio, questo silenzio può anche risultare inquietante. Non è infatti un silenzio inerte, ma è un silenzio generativo, trasformativo. Chi lo esamina con attenzione non può non essere colpito dal suo irriproducibile equilibrio interno, dalla mescolanza non cacofonica di suoni che racchiude dentro di sé.

Se, come si sente spesso dire, e con buoni argomenti, la via per tornare a sé stessi, la via verso la propria interiorità, passa anche attraverso la natura, è non meno vero che tale via passa anzitutto attraverso i *suoni* della natura. E, se ci pensiamo bene, tali sonorità sono fenomeni

acustici tutt'altro che incorporei, smaterializzati. Un suono speciale, ad esempio, è quello che il vento fa sulla pelle delle persone. Riuscire a registrare o riprodurre con uno strumento musicale quel suono e l'effetto sinestesico che produce dentro di noi è probabilmente un'impresa al limite delle capacità umane. Ha senso in ogni caso supporre che ciò che vi è di essenziale nelle nostre vite – quel nonsoché che ci culla simbolicamente e suscita in noi un senso di protezione – vada cercato proprio da quelle parti. A pensarci bene, ne abbiamo fatto tutti sporadicamente esperienza durante i primi spaesanti mesi della pandemia da Covid-19 e non stupisce che l'essenzialità di cui la gente avverte la presenza nei silenzi carichi di suoni della natura rappresenti un terreno comune d'incontro tra le persone al di là delle differenze di età, cultura, genere, religione, professione, ecc. Ecco, forse, perché è *là* la montagna.

#### 4. Fare i conti con il vuoto

Maurizio Zanolla, noto al grande pubblico con il nome d'arte di "Manolo", è un pioniere dell'arrampicata libera. Pur avendo compiuto imprese senza precedenti su pareti dolomitiche e falesie, non ha però mai voluto partecipare a competizioni. La sua autobiografia, *Eravamo immortali*, è uno dei testi più originali sull'alpinismo che siano mai stati scritti. Proprio nei primi capitoli del libro la sua scelta, biograficamente del tutto casuale, di "arrampicare" viene descritta come l'inizio di una lunga e rischiosa avventura alla ricerca di sé, il teatro naturale di una fioritura personale. Solo scalando le pareti rocciose, solo affrontandole in un primitivo corpo a corpo, si è rotto infatti l'incantesimo che durante la sua infanzia aveva avvolto qualsiasi tipo di "croda" in una caligine di ostilità. Soltanto in questo modo, insomma, la montagna, da destino muto, ha potuto trasformarsi in un paesaggio familiare, domestico, smettendo di essere il nemico che bisognava tenere a tutti i costi fuori dalla porta di casa.

D'altra parte scalare, se escludiamo il volo, è il mezzo più rapido per cambiare drasticamente prospettiva. Spesso lo si dimentica, ma spingersi fino alla cima di un monte significa anzitutto scoprire un ordine nascosto della realtà (si pensi solo a come appaiono i campi o le città

dall'alto), per tacere degli squarci di bellezza che possono dischiudersi senza preavviso, conferendo alla vita forme sconosciute. La via verso questo ordine superiore, tuttavia, non è mai senza ostacoli. Il principale di questi scogli è la paura. In particolare, la paura del vuoto, che è una strana paura, realissima ma anche infestata di opprimenti fantasmi interiori.

E la paura è una compagna fedele. Non sparisce mai completamente nelle varie fasi della vita di un alpinista. Si ripresenta anzi periodicamente, a volte anche in maniera drammatica, come inatteso terrore di fronte a uno strapiombo o come disperazione debilitante di fronte a una difficoltà imprevista. E il luogo dove si combatte questo tipo di battaglie interiori è precisamente il corpo dell'alpinista. È qui, d'altra parte, che la fatica quasi intollerabile si alterna a piaceri sconosciuti. La scoperta della materialità viva della roccia è una di queste gioie, ed è forse la più stupefacente di tutte. Il resto è un filo teso tra i paradossi della condizione umana: gli abissi interni ed esterni, il senso dell'avventura e la ripetitività dei gesti, le scelte estreme ma sempre rispettose, la solitudine e l'amicizia, e alla base di tutto, le montagne che tornano a essere grandi proprio quando le hai "conquistate". Sono loro, alla fine, a rimetterti a posto, a ricentrarti.

Questo è probabilmente il vero traguardo finale dell'avventura cominciata con la decisione impulsiva di misurarsi con una parete rocciosa, l'autentico senso impervio di cui deve fare tesoro un alpinista che non sia un semplice mestierante. Per uno scalatore che non scende a compromessi con la propria arte, il rispetto per la montagna si manifesta anche accettando che essa rimanga non solo selvatica, ma selvaggia: una sorta di liquido di contrasto che ci aiuta a capire meglio che cosa siamo diventati e cosa potremmo diventare se solo avessimo un pizzico di coraggio in più.

L'alpinismo in arrampicata libera, per farla breve, è una sfida allo stesso tempo ludica e serissima. Occorre esserne consapevoli e non perdere mai di vista questa duplicità di aspetto. L'ambivalenza si nasconde anche nel fatto che, alla fine, non siamo mai completamente soli, che la vanità riesce sempre a infilarsi in ogni nostra scelta, gesto, racconto. Pure questo, a pensarci bene, è uno dei lati dell'esperienza disorientante del vuoto. In questo senso, la montagna non è il luogo in cui sfuggiamo

alle contraddizioni della condizione umana – persino il vento può essere amico o nemico sulle pareti – ma, certo, se esiste una palestra in cui siamo chiamati a misurarci fino in fondo con le nostre fragilità, dove sotterfugi e scappatoie si riducono quasi a zero, questa è proprio una cresta mai scalata prima, dove siamo forzati a scoprire una via quasi invisibile, che a seconda dei momenti appare e scompare e che, se tutto va bene, ci condurrà lì dove tutti vogliamo arrivare: in vetta.

A conti fatti, è un'immagine che si adatta bene alla vita di chiunque. Chi non si è mai trovato in una di quelle situazioni in cui non si sa proprio dove sbattere la testa, dove la strada non è tracciata, neanche approssimativamente, eppure i nostri sogni ci spingono comunque a partire, a salire, a provarci?

Ecco, l'avventura alpinistica, a conti fatti, è tutta qui. Ed è per molti aspetti ineffabile. Per citare Shakespeare, è fatta della stessa sostanza dei sogni.

## 5. Le arti dell'essenziale

C'è una specifica impotenza delle parole di fronte all'essenziale. È inutile negarlo. E di questo fatto doloroso della condizione umana ne sono consapevoli soprattutto i poeti. Il linguaggio, è cosa nota, promette molto, ma sul più bello spesso tradisce la sua promessa e lascia i parlanti disarmati di fronte all'esperienza. Come ha osservato lo scrittore americano Ben Lerner (2017) nella sua stupefacente dichiarazione di simultaneo amore e odio per la poesia, se esiste una fonte di frustrazione nell'esistenza umana essa si annida precisamente nell'aspirazione a far parlare la realtà da sé, a liberarla dai sedimenti del linguaggio quotidiano. Chiunque sopravvaluti ingenuamente questa apparente capacità delle parole di indicarci la strada verso l'essenziale è destinato a pagare un prezzo personale carissimo.

E tuttavia, a partire almeno dalla Rivoluzione romantica, la poesia, o quantomeno la capacità di portare alla luce, preservare e condividere la dimensione poetica dell'esperienza, è apparsa a un numero crescente di persone come l'arte dell'essenziale per antonomasia. E a essa, cioè, che è stato periodicamente affidato il compito di riconnetterci con una



realtà che la scienza moderna ha definitivamente disincantato e l'industria culturale si è premurata di reincantare troppo presto, a buon mercato e con scopi tutt'altro che nobili. In questa impresa difficile, come detto, il fallimento è sempre dietro l'angolo e, nel mondo moderno, l'arte dell'essenziale si è rivelata generazione dopo generazione l'arte più esposta al rischio del fallimento, schiacciata com'è dall'attrito tra una doverosa umiltà epistemica e l'avversione per ogni traccia di sentimentalismo. Tra Dante e madame Bovary, a quanto pare, può esistere solo una landa desolata.

Ma che cos'è poi questo "essenziale" a cui fanno continuamente riferimento le persone che amano la montagna (Costa 2023)? In che cosa consiste il suo "senso impervio"? C'è modo di dividerlo con gli altri?

L'impressione che si ricava quando si riflette onestamente e senza fretta sulla montagna come teatro di una genuina ricerca dell'autenticità è che le Terre alte rappresentano per chi le vive con la debita serietà uno spazio allo stesso tempo fisico e interiore e un tempo simultaneamente cronologico e lontano dalle logiche impersonali che dettano il ritmo alle nostre esistenze. Detto altrimenti, la montagna al suo meglio, e a volte anche al suo "peggio", sembra dischiudere una variante di spazio-tempo intermedia tra la pura oggettività e la pura soggettività, un ambiente naturale che non è né totalmente fuori né totalmente dentro di noi. Dato che è in questo spazio che prendono forma i nostri impegni e i nostri valori più robusti, più forti, più sostanziali, non stupisce che la ricerca dell'essenziale possa non di rado apparire come una semplice "fantasticheria".

C'è da disperarsi, allora?

Per tornare a uno dei pionieri, se non al padre della passione moderna per le Terre alte, Jean-Jacques Rousseau (1998), ha forse senso ricorrere al bel vocabolo francese "*rêverie*" per indicare ciò che accade alle persone quando si avventurano in questo spazio-tempo intermedio con la speranza di dare un volto a ciò che per loro è essenziale. Allorché, giunto ormai alla fine della sua vita e disilluso dal mondo, il filosofo ginevrino si sforzò di trasferire sulla pagina scritta il ricordo delle sue ultime passeggiate trasognate, in cui si intrecciano disordinatamente ricordi, pensieri, illuminazioni, egli diede vita, come ha notato opportunamente Jean Starobinski (1971), a una "*seconda rêverie*"

(p. 419), cioè a uno “sforzo di natura poetica ... una sorta di attivazione magica della parola ... volta a riconquistare l'essenza evasiva del passato e dell'ineffabile” (p. 417). Così facendo, continua Starobinski, “Rousseau reclama, per la memoria raddoppiante (*redoublante*), il privilegio senza dubbio esorbitante d'essere creatrice senza smettere di essere veridica”, al punto che “il passato (esplorato a partire dal presente) non sarà tradito, e il presente (vivificato dal ricordo) verrà espresso nella sua verità” (p. 418).

Se ci pensiamo bene, il privilegio esorbitante di tenere insieme creatività e veridicità è esattamente ciò che ci viene in mente quando ragioniamo sulle condizioni di una vita autentica. È un fatto che ai nostri giorni, per ragioni che non è possibile esaminare a fondo qui, la montagna è diventata per molte persone uno dei luoghi in cui tradurre in pratica la ricerca tipicamente moderna dell'autenticità. Tuttavia, la prima lezione che le Terre alte insegnano a questi “aspiranti montanari” (Barbera e De Rossi (2021) è che a ricerche di tale impervietà è preclusa di principio qualsiasi via diretta e che, anche se ce le figuriamo legittimamente come movimenti verso l'alto, come una tensione verticale, esse potranno realizzarsi solo diagonalmente, nella forma di saliscendi, scelte non scontate, sentieri interrotti, movimenti a zig zag, momenti di solitudine e di compagnia, di euforia e sconforto, di pienezza e vuoto.

Il carattere impervio del senso inseguito dagli esseri umani è fatto dunque sì di vette e abissi, ma ricorda soprattutto quell'intrico promettente di linee oblique che disegna il profilo seducente dei paesaggi alpini.

## Riferimenti bibliografici

(1923) *Climbing Mount Everest Is Work for Supermen*, in “The New York Times”, 18 marzo: <http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/mallory1923.pdf>.

BARBERA F., DE ROSSI A. (a cura di) (2021) *Metromontagna. Un progetto per riabitare l'Italia*, Donzelli, Roma.

- BORTOLUZZI A.G. (2019) *Come si fanno le cose*, Marsilio, Venezia.
- . (2022) *Montagna madre. Trilogia del Novecento*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.
- COSTA P. (2023) *L'arte dell'essenziale. Un'escursione filosofica nelle terre alte*, Bottega Errante, Udine.
- FRANKL V.E. (2021) *Bergerlebnis und Sinnerfahrung*, Tyrolia, Innsbruck-Wien.
- LERNER B. (2017) *Odiare la poesia*, Sellerio, Palermo.
- MANOLO (Zanolla, M.) (2018) *Eravamo immortali*, Fabbri, Milano.
- PAGELS H.R. (2016) *Il codice cosmico. La fisica moderna decifra la natura*, trad. E. Panaitescu, Bollati Boringhieri, Torino, seconda edizione.
- ROUSSEAU J.-J. (1998) *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, trad. N. Cappelletti Truci, Rizzoli, Milano.
- STAROBINSKI J. (1971) "Rêverie et transmutation", in J. Starobinski, *La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Gallimard, Paris, 415-429.
- . (1998) *Rousseau e la fantasticheria*, in J.-J. Rousseau, *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, trad. M.G. Meriggi, Rizzoli, Milano, 5-28



## NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI

**Alberto Fabio Ambrosio** è professore di Teologia e Storia delle Religioni presso la Luxembourg School of Religion & Society e direttore di ricerca presso il Collège des Bernardins (Parigi) dopo aver vissuto, lavorato e fatto ricerca sull'Islam ottomano e turco per più di 10 anni a Istanbul. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia Moderna e Contemporanea presso l'Università Sorbona con una tesi sulle pratiche dei dervisci rotanti nel XVII secolo ottomano. Tra le sue recenti pubblicazioni sull'Islam, il sufismo e il dialogo interreligioso ricordiamo: *Femmes et religions en Méditerranée* (a cura di Valentine Zuber), Paris, Hermann, 2022; *Penser l'islam en Europe: Perspectives du Luxembourg et d'ailleurs* (a cura di Laurent Mignon), Paris, Hermann, 2021. Il suo lavoro recente si concentra sull'abbigliamento e sulla moda come sistema di identità religiosa, sia nell'Islam che nella cultura occidentale.

**Margherita Anselmi** è titolare della cattedra di Pianoforte presso il Conservatorio “Bonporti” di Trento. Laureata *cum laude* in Filosofia del Linguaggio presso l'Università di Verona con Chiara Zamboni, è impegnata da anni nella promozione d'intersezioni tra l'ambito musicale e quello speculativo. In quest'ottica ha fondato dapprima “Attraversamenti” presso il Conservatorio di Verona, in collaborazione con l'Università cittadina, e poi “Interpretazione: Reti di relazioni generate da un'opera d'arte”, convegno annuale e progetto di ricerca in collaborazione tra il Conservatorio di Trento e Riva del Garda e l'Università di Trento, da cui sono derivate

alcune pubblicazioni per la casa editrice Mimesis (serie “Darshanim”, collana *Tetragramma*). Suo obiettivo, inoltre, è incoraggiare l’espressione multidisciplinare dei giovani. A questo scopo è stata fondata *Oi Dialogoi*, rete di relazioni tra studenti e docenti di Conservatori e Università, in collaborazione con le Università di Trento, Verona, Torino, Siena e con i Conservatori di Venezia e Como. Collabora stabilmente alla rivista *A due voci - Musica e Filosofia*, diretta da Bruno Dal Bon.

**Felice Cimatti** ha conseguito un Master in Filosofia presso l’Università di Roma “La Sapienza” (1983) e un Dottorato di Ricerca in Filosofia del Linguaggio presso l’Università di Palermo (1995). È Professore Ordinario di Filosofia del linguaggio presso l’Università della Calabria. I suoi interessi di ricerca, partendo dallo studio semiologico dei linguaggi degli animali non umani, riguardano principalmente le complesse relazioni tra linguaggio, società e mente/corpo umano. Tra i suoi ultimi libri: *Bio-semiotic Ontology: The Philosophy of Giorgio Prodi* (2018); *La vita estrinseca: Dopo il linguaggio* (2018); *Unbecoming Human: Philosophy of Animality after Deleuze* (2020); con Carlo Salzani ha recentemente co-curato *Animality in Contemporary Italian Philosophy* (2020) e *Il postanimale: La natura dopo l’Antropocene* (2021).

**Simona Chiodo** è Professoressa Ordinaria di Filosofia presso il Politecnico di Milano, dove è titolare dei corsi “Filosofia della Conoscenza”, “Fondamenti di Estetica” ed “Estetica dell’Architettura” (laurea triennale e magistrale) e dei corsi “Epistemologia della Ricerca Scientifica e Tecnologica” e “Empowering Imagination” (dottorato). È stata Visiting Professor presso l’Università di Cambridge, Regno Unito (2019), e presso l’Università di Edimburgo, Regno Unito (2016). È stata Visiting Scholar presso l’Università di Pittsburgh, USA (2014). Ha trascorso soggiorni di ricerca presso l’Università di Harvard, USA (2004 e 2003) ed è stata Academic Visitor presso il Massachusetts Institute of Technology, USA (2022), la Chalmers University of Technology, Svezia (2018), il Politecnico di Zurigo, Svizzera (2017), la TU Delft, Paesi Bassi (2017) e l’Università di Architettura e Tecnologia di Xi’an, Cina (2016).

**Monica Consolandi** è attualmente ricercatrice presso il Center for Digital Health and Well Being della Fondazione Bruno Kessler, Unit Intelligent Digital Agents. Ha precedentemente conseguito il Dottorato di Ricerca

con lode in Filosofia all'Università Vita-Salute San Raffaele (tesi "Science Communication and Health: Fostering Trust in Doctor-Patient and Doctor-Public Interaction") in affiliazione al Ph.D. Program della Fondazione Bruno Kessler di Trento; è Project Coordinator del protocollo di ricerca COMUNI.CARE (COMUNIcazione e Coinvolgimento del paziente nella diagnosi di Adenocarcinoma del pancREas) all'Ospedale San Raffaele di Milano. Collabora con la Pontificia Accademia per la Vita a Roma e Florida State University, College of Social Sciences and Public Policy.

**Martina Corgnati**, storica dell'arte, è docente di Storia dell'Arte Medievale e di Elementi di iconografia e iconologia presso la Scuola dei Beni Culturali – Dipartimento di Comunicazione e Didattica - dell'Accademia di Brera di Milano. Dal 2018 è Preside di Dipartimento. In precedenza ha insegnato a Torino, Palermo, Catania e tenuto seminari e lezioni di dottorato in diverse università, scuole superiori e centri di ricerca, quali la SUPSI di Lugano, la Scuola Superiore di Catania, il CIRCe di Torino. Nel corso delle sue ricerche si è occupata di arte medievale, in particolare di scultura fra alto medioevo e XII secolo, e soprattutto di arte moderna, contemporanea e di questioni teoriche relative all'arte, pubblicando una ventina di volumi e curando oltre duecento mostre nazionali e internazionali, dedicate per lo più a maestri del Novecento, delle avanguardie e d'arte moderna e contemporanea.

**Paolo Costa** (1966), filosofo, è ricercatore presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler. La sua ricerca spazia tra antropologia filosofica, filosofia morale e politica, teoria della secolarizzazione, spiritualità moderne. È autore di diversi libri e ha curato l'edizione italiana di opere di Hannah Arendt, Charles Taylor, Charles Darwin, Hans Joas, Harvey Cox, e altri. La prossima primavera uscirà un suo libro dedicato alla relazione tra montagna, filosofia e spiritualità (Montagne risonanti, Bottega Errante, Udine).

**Cristina Demaria** è professoressa ordinaria presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove insegna Semiotica delle scienze sociali, Semiotics of conflict e Gender studies. Si occupa di rappresentazione della memoria e dei conflitti, di femminismo e studi di genere, e dell'analisi delle forme della serialità contemporanea. Ha coordinato il corso di Laurea Magistrale in Semiotica dal 2015 al 2021, e da novembre 2021 è delegata del

Rettore per l'Equità, l'inclusione e la diversità. Tra le sue ultime pubblicazioni, si segnalano *Post-Conflict Cultures: A Reader* (London, CCCP Press, 2021) e (con M. Solaroli, a cura di) *Gli studi culturali oggi: Identità, intersezioni, sfide*. "Studi culturali", 1, aprile 2022.

**Maria Giulia Dondero**, PhD, è Direttore di Ricerca del Fondo Nazionale Belga per la Ricerca Scientifica (F.R.S.-FNRS) e insegna Semiotica Visuale all'Università di Liegi. È autrice di quattro libri: *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Parigi: Éditions Hermann, 2020 (versione inglese accresciuta: *The Language of Images. The Forms and the Forces*, Springer, 2020); *Des images à problèmes : Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, con J. Fontanille, Limoges: Pulim, 2012 (trad. inglese *The Semiotic Challenge of Scientific Images: A Test Case for Visual Meaning*, Ottawa: Legas, 2014); *Sémiotique de la photographie*, con P. Basso (Limoges: Pulim, 2011); *Le sacré dans l'image photographique* (Paris: Hermès, 2009). Ha pubblicato circa 80 articoli con revisione paritaria in francese, italiano e inglese; alcuni dei suoi lavori sono stati tradotti in spagnolo, portoghese e polacco. Ha diretto 30 lavori collettivi e numeri speciali sulla fotografia, sulle immagini scientifiche e artistiche e sulla teoria semiotica del linguaggio visivo. È cofondatrice e caporedattrice della rivista peer-reviewed *Signata: Annales des Sémiotiques / Annals of Semiotics* (<https://journals.openedition.org/signata/>) (Scopus, ANVUR e DOAJ) e co-direttrice della collezione "Sigilla" presso le Presses universitaires de Liège.

**Valeria Fabretti** è ricercatrice presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler e insegna Sociologia all'Università di Roma "Tor Vergata". I suoi studi riguardano le forme del pluralismo e il riconoscimento della diversità religiosa nelle istituzioni pubbliche e nello spazio urbano; le espressioni d'intolleranza e di odio verso le minoranze culturali, etniche e religiose; l'educazione interculturale e le culture giovanili. Tra le sue pubblicazioni: con D. Azzolini *Try Walking in My Shoes: Il rapporto con l'alterità culturale degli adolescenti italiani e il possibile contributo della nuova educazione civica*, in *Scuola democratica: Learning for Democracy*, 1/2022; con M.C. Giorda e P. Vereni, "Pluralità crescente e pluralismo trascurato: *Religious Diversity in the Suburbs of Rome*", in *Emerging Religious Pluralism*, a cura di J.J. Bock, J. Fahy, e S. Everett (Londra: Palgrave Macmillan, 2019); "Le differenze religiose nelle carceri italiane: *A Postsecular Perspective*", in *Religious*



*Diversity in European Prisons: Challenges and Implications for Rehabilitation*, a cura di I. Becci e O. Roy, Dordrecht, Springer, 2015; *A scuola di pluralismo*, Roma, Aracne, 2011.

**Miriam Ferraro** si è Laureata in Filosofia e linguaggi della modernità all'Università di Trento, discutendo una tesi dal titolo "Autonomia e Vulnerabilità: L'apporto della medicina narrativa", nella quale ha esplorato il rapporto tra autonomia e vulnerabilità all'interno della relazione medico/paziente, con un'attenzione particolare al modo in cui la medicina narrativa e, più in generale, l'etica narrativa possono contribuire ad un consolidamento dell'alleanza terapeutica. Attualmente collabora come tirocinante con il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler, dove in particolare segue il progetto "Quale sanità del futuro? Per una sanità pubblica più equa e sostenibile".

**Marcello Frixione** è professore di filosofia del linguaggio presso l'Università di Genova, dove tiene gli insegnamenti di Filosofia della mente, Ragionamento e teorie della scienza (con Cristina Amoretti), Linguaggio e mente (con Filippo Domaneschi) e Mente, scienze cognitive, espressione artistica (con Enrico Terrone). I suoi interessi di ricerca si situano nell'ambito delle scienze cognitive e della filosofia delle scienze cognitive. Ha pubblicato numerosi articoli su riviste specialistiche e, tra gli altri, i volumi *Funzioni, macchine, algoritmi: Introduzione alla teoria della computabilità* (con Dario Palladino, Carocci, 2004), *Come ragioniamo* (Laterza, 2° ed. 2021), *Filosofia del linguaggio* (con Massimiliano Vignolo, Le Monnier Università, 2018).

**Lucia Galvagni** è ricercatrice presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler. Laureata in Filosofia all'Università Cattolica di Milano, si è addottorata in Bioetica (Facoltà di Medicina, Università degli Studi di Genova) e ha conseguito un master di 2° livello in "Ethique, santé et institutions" (Université catholique de Lille, Francia). Il suo ambito di ricerca è quello della bioetica, dell'etica clinica e della filosofia della medicina; si è occupata di questioni di etica in genetica, di etica narrativa e di fenomenologia della medicina. È componente del Comitato Etico per la Ricerca con l'Essere Umano e dell'Organismo Preposto al Benessere Animale dell'Università degli Studi di Trento e del Comitato etico per le attività sanitarie dell'Azienda Provinciale per i Servizi Sanitari (APSS) di Trento. Ha insegnato

Bioetica (Università di Pavia, Facoltà di Biologia e Corso interdisciplinare in Biotecnologie; Università di Trento, Corso di laurea in Scienze e Tecnologie Biomolecolari e Dipartimento di Lettere e Filosofia).

**Massimo Giuliani**, PhD in Ebraico presso l'Università di Gerusalemme, è professore di Pensiero Ebraico presso l'Università di Trento; Cultura e Religione Ebraica presso l'Università di Urbino; Filosofia Ebraica presso il Collegio Rabbinico (Diploma in Studi Ebraici) di Roma; Ebraismo presso la Pontificia Università Lateranense. Fa parte dei consigli accademici della Fondazione Maimonide (Milano), del Centro Studi Rosmini (Rovereto) e di diverse riviste accademiche. Tra i suoi libri: *Theological Implications of the Shoah* (Peter Lang 2002); *Il pensiero ebraico contemporaneo* (Morcelliana 2003); *La giustizia seguirai: Etica e halakhà nel pensiero rabbinico* (Giuntina 2016); *Le terze tavole: la Shoah alla luce del Sinà* (EDB 2019); *Le corone della Torà: Logica e midrash nell'ermeneutica ebraica* (Giuntina 2021); *Il conflitto teologico: Ebrei e cristiani* (Morcelliana 2021); *Antropologia halakhica: Sul pensiero di rav Joseph Soloveitchik* (Belforte 2021).

**Gerhard Glüher** è nato nel 1958 a Würzburg (Germania); nel 1983 ha conseguito la Laurea in Comunicazione Visiva (Univ. di Scienze Applicate di Würzburg), nel 1993 il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte (Università Philipps di Marburg) e nel 2008 l'Abilitazione in Teoria dell'Arte (Università Bauhaus di Weimar). Dal 2007 è Professore Ordinario di Filosofia e Teoria dell'Arte (SSD: M-FIL/05) presso la Libera Università di Bolzano, dove attualmente è Vice-Preside per la ricerca. Tra i suoi temi di ricerca: processi artistici come ricerca artistica; estetica e arte contemporanea; epistemologia e *material turn* in filosofia. Tra le sue pubblicazioni: "An Attempt at a Text-Critical and Phenomenological Analysis of Roland Barthes' book *La Chambre Claire*" (in C. Marra e D. Borseli (a cura di) *Paradigmi del fotografico*. Bologna: Edizioni Pedragon, 2022; "Die Fotografie am Bauhaus: Neues Sehen und Neue Sachlichkeit als Medienexperiment" (in A. Laabs and U. Gellner (a cura di) *Moderne. Ikonografie. Fotografie*, Vol. 1: "Das Bauhaus und die Folgen", Magdeburg: E.A. Seemann Verlag, 2020); "Vom Wert der Kultur" (in G. Glüher, H. Pechlaner, e A. Scuttari (a cura di) *Kunst und Kultur: Unternehmerisches Denken als Perspektive*, Bozen: Athesia Verlag, 2014); "Licht als Werkstoff" (in Karl-Martin Holzhäuser (ed.) *Licht-Bilder*, Bönen: Kettler Verlag, 2014).

**Massimo Leone** è Professore Ordinario di Filosofia della Comunicazione, Semiotica della Cultura e Semiotica Visiva presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, Professore part-time di Semiotica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università di Shanghai, Cina, Membro Associato di Cambridge Digital Humanities, Università di Cambridge, e direttore del Centro di Studi Religiosi della Fondazione Bruno Kessler di Trento. È stato visiting professor in diverse università dei cinque continenti. È autore di venti libri, ha curato più di sessanta volumi collettivi e pubblicato più di seicento articoli in semiotica, studi religiosi e studi visivi. È il vincitore di un ERC Consolidator Grant 2018 e di un ERC Proof of Concept Grant 2022. È caporedattore di *Lexia*, la rivista di semiotica del Centro di ricerca interdisciplinare sulla comunicazione dell'Università di Torino, caporedattore di *Semiotica* (De Gruyter), e direttore delle collane "I Saggi di Lexia" (Roma: Aracne), "Semiotics of Religion" (Berlino e Boston: Walter de Gruyter), e "Advances in Face Studies" (Londra e New York: Routledge).

**Costantino Marmo**, laureato in Filosofia medievale a Bologna, studia a Copenhagen (Institut du Moyen Age Grec et Latin), a Toronto (Pontifical Institute of Mediaeval Studies) e a Berkeley (University of California, Dept. of Philosophy). Nel 1992 consegue il Dottorato di ricerca in Semiotica a Bologna, sotto la direzione di Umberto Eco, con una tesi sulla semiotica dei Modisti (XIII secolo), pubblicata nel 1994. Dal 1998, insegna Semiotica e Storia della Semiotica all'Università di Bologna. Si è occupato principalmente di storia della semiotica, in particolare medievale, e di teoria semiotica. Ha pubblicato numerosi saggi su riviste nazionali e internazionali. Tra le sue monografie: *Semiotica e linguaggio nella Scolastica. Parigi, Bologna, Erfurt 1270-1330. La semiotica dei Modisti* (Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1994), *La semiotica del XIII secolo tra arti liberali e teologia* (Milano: Bompiani, 2010); *Segni, linguaggi, testi: Semiotica per la comunicazione* (Bologna: Bononia University Press, 2014; nuova ed. 2015); *La semantica dei frame di Fillmore* (Bologna: Patron, 2017).

**Angela Mengoni** è professoressa associata di semiotica presso l'Università IUAV di Venezia. Dopo il dottorato in semiotica presso l'Università di Siena è stata post-doctoral fellow al Centre for Philosophy of Culture dell'Università

di Lovanio KUL (2007), poi assegnista di ricerca all'università di Siena (2008) e, dal 2009 al 2012, Senior Researcher presso *eikones – Iconic Criticism. Power and meaning of images*, centro del fondo svizzero per la ricerca NFS dedicato alla teoria e critica dell'immagine all'università di Basilea. E' stata fellow del Daad – Deutscher Akademischer Austauschdienst presso SKD di Dresda (2018) e coordinatrice dell'unità di ricerca italiana nell'ambito delle Conferenze trilaterali di ricerca del Centro Italo-tedesco Villa Vigoni ("Concetti in viaggio. Per una cartografia terminologica nella teoria dell'arte" 2020-2022). Fa parte del comitato scientifico delle riviste *Visual Culture Studies*, *Carte Semiotiche* e *Vesper. Journal of Architecture, Arts & Theory*.

**Valentina Pisanty** insegna Semiotica all'Università di Bergamo. Ha pubblicato saggi e articoli sul negazionismo, sul razzismo, sul discorso politico, sull'umorismo, sulla semiotica interpretativa, sulla narratologia, sulla retorica e le politiche della memoria e sulla semiotica delle testimonianze. Tra le sue pubblicazioni, *Leggere la fiaba* (Bompiani 1992, tr. spagnola *Cómo se lee un cuento popular*, Paidós, 1995), *L'irritante questione delle camere a gas: logica del negazionismo* (Bompiani 1998, nuova edizione rivista e ampliata 2014), *Semiotica e interpretazione* (con Roberto Pellerey, Bompiani 2004), *La difesa della razza: antologia 1938-1942* (Bompiani 2006), *Variazioni semiotiche* (con Maria Pia Pozzato e Guido Ferraro, Carocci 2007), *Semiotica* (con Alessandro Zijno, Mc Graw-Hill, 2009), *Abusi di memoria: negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah* (Bruno Mondadori 2012), *La comprensione linguistica* (con Alfredo Paternoster, curatela, Mimesis 2019), e *I Guardiani della Memoria e il ritorno delle destre xenofobe* (Bompiani 2020, tr. ing. *The Guardians of Memory and the Return of the Xenophobic Right*, Primo Levi Editions, 2021, tr. sp. *Los guardianos de la memoria: el retorno de las derechas xenófobas*, Publicacions de la Universitat de València, 2022).

**Piero Polidoro** è Professore Associato di Semiotica presso la Libera Università Maria Ss. Assunta di Roma, dove dirige il corso di laurea magistrale in Comunicazione, Innovazione ed Experience design. Si è laureato in Scienze della Comunicazione presso La Sapienza Università di Roma (2000). Nel 2005 ha ottenuto il dottorato di ricerca in Semiotica presso l'Università di Bologna con Umberto Eco e Patrizia Violi. La

tesi era dedicata a due questioni di Semiotica visiva, trattate anche alla luce delle scienze cognitive: l'origine e il funzionamento del linguaggio plastico, il riconoscimento. Dal 2006 al 2008 ha condotto una ricerca di post-dottorato sulla cooperazione interpretativa nei testi visivi presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane di Firenze (tutor: Omar Calabrese). Dal 2009 al 2010 è stato assegnista di ricerca presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna. Prima di arrivare alla LUMSA (2010), ha insegnato presso La Sapienza Università di Roma, Università di Bologna, Università degli Studi di San Marino, Università di Teramo. I suoi principali campi di ricerca sono la Semiotica teorica, la Semiotica visiva (percezione visiva, identità visiva, narratività visiva), l'analisi dei media digitali e la User experience. L'approccio che segue è quello della semiotica strutturale e interpretativa. Si interessa inoltre, sia dal punto di vista accademico che professionale, di progetti digitali e di tecniche di scrittura efficace e semplificata. Professionalmente ha lavorato nel settore della comunicazione, dei nuovi media e delle pubbliche relazioni in diverse istituzioni e associazioni accademiche ed economiche, in particolare nel settore dei servizi, dell'ICT e dell'enogastronomia. Una bibliografia completa è disponibile all'indirizzo [www.lumsa.it/piero-polidoro](http://www.lumsa.it/piero-polidoro)

**Boris Rähme** è ricercatore presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler (Trento) e docente di filosofia della logica presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Trento. In precedenza è stato ricercatore e docente presso il Dipartimento di Filosofia della Freie Universität Berlin e visiting fellow presso la Harvard Graduate School of Arts and Sciences, il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Sheffield e la Facoltà di Teologia dell'Università di Helsinki. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'epistemologia sociale (in particolare le teorie del disaccordo e dell'accordo), le teorie filosofiche della verità e la filosofia della religione.

**Alberto Romele** è ricercatore part-time presso il Centro di Studi Religiosi della Fondazione Bruno Kessler. Insegna inoltre comunicazione digitale all'Istituto di Comunicazione e Media dell'Università Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Le sue ricerche portano sugli ambiti della

filosofia della tecnica e del digitale, con particolare interesse per l'ermeneutica digitale e la questione degli immaginari sociali e culturali legati all'Intelligenza Artificiale. Ha scritto contributi apparsi su riviste come *AI & Society* e *Philosophy & Technology* ed è l'autore del libro *Digital Hermeneutics* (Routledge 2020).

**Lucio Spaziente** è professore associato di Filosofia e Teoria dei linguaggi, presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna dove insegna Semiotica dei media e Teorie e modelli della Semiotica, e dove svolge attività di ricerca nel campo dei media, del linguaggio audiovisivo, della musica, delle culture giovanili. Ha ottenuto un Dottorato in Semiotica con la supervisione di Umberto Eco e Paolo Fabbri, e successivamente ha insegnato e svolto attività di ricerca in varie università italiane (Ferrara, Modena e Reggio Emilia, IULM) e all'estero (UCL Belgio, Francia, Gran Bretagna, UCSD Stati Uniti). È stato Segretario e poi Vice Presidente dell'AISS (Associazione italiana per gli studi semiotici). Tra i volumi pubblicati si segnalano *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (2006, con Nicola Dusi), *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali* (2007) e *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica* (2013). Le ultime pubblicazioni su riviste di settore sono: *La versione infinita: riedizione come risemantizzazione*, «Versus», (2022); *Lo studio delle sottoculture musicali: sguardi disciplinari, trasformazioni sociali, mutamenti estetici*, (con Paolo Magaudda), «Studi Culturali», 2022.

**Stefano Traini** è professore ordinario di Filosofia e Teoria del Linguaggio presso l'Università di Teramo (Italia), dove insegna Semiotica. È membro del comitato scientifico del Dottorato di Ricerca in "Lettere" (Università di Torino). Nel 1995 ha conseguito il dottorato di ricerca in Semiotica presso l'Università di Bologna, sotto la supervisione dei prof. ri Umberto Eco e Ugo Volli. Ha insegnato anche presso le Università di Bologna, Milano (IULM), Modena e Reggio Emilia e presso l'Istituto di Design Industriale e della Comunicazione di Firenze. Ha tenuto lezioni e seminari presso lo Hastings College (Nebraska, USA), il Centre Pluridisciplinaire de Sémiotique Textuelle (CPST) dell'Università di Tolosa Le Mirail, presso il Dipartimento di Studi sul Turismo e la Comunicazione dell'Università di Zara (Croazia), la Kent State

University (Ohio, USA) e l'Universidad Complutense di Madrid. È autore dei volumi seguenti: *La connotazione*, Bompiani, Milano, 2001; *Le due vie della semiotica: Teorie strutturali e interpretative*, Bompiani, Milano, 2006; *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*, Bompiani, Milano, 2008; *Le basi della semiotica*, Bompiani, Milano 2013; *Le avventure intellettuali di Umberto Eco*, La nave di Teseo, Milano, 2021.

**Ilaria Valenzi** ha conseguito il dottorato in scienze giuridiche presso l'Università di Roma, Tor Vergata. Dal 2019 è *research fellow* presso la Fondazione Bruno Kessler, Centro per le Scienze religiose. È tra i *principal investigator* del gruppo di ricerca “*Atlas of religious or belief minorities rights*” sotto la direzione scientifica del Prof. Silvio Ferrari. È membro del consiglio scientifico del Centro di Ricerca “*Religions, Law and Economics in the Mediterranean Area*” (REDESM), dell'Università dell'Insubria (Como), con funzioni di Segretaria. Insegna diritto e religione presso la Facoltà valdese di teologia di Roma. Membro del Centro studi Confronti. I suoi principali interessi di ricerca riguardano lo statuto delle minoranze religiose in Italia e in Europa e i diritti di libertà religiosa nell'epoca della post-secolarizzazione. Si occupa di diritto antidiscriminatorio e intersezionalità. Collabora con il Forum Internazionale Democrazia e Religioni (FIDR) in progetti di ricerca e formazione sulle nuove presenze religiose in Italia, di concerto con la Direzione centrale affari dei culti del Ministero dell'interno e con il Dipartimento dell'amministrazione penitenziaria del Ministero della giustizia.

**Ugo Volli** è professore ordinario in pensione di Semiotica e Filosofia della Comunicazione, con il titolo di professore onorario, presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino. Nel 2010 ha ricevuto una laurea honoris causa presso la New Bulgarian University. Insegna e tiene conferenze in numerose università italiane e straniere. È titolare di un corso di Semiotica presso l'Università di San Marino. Ha al suo attivo circa 300 pubblicazioni scientifiche e oltre una quarantina di libri. Collabora con giornali, radio e televisioni. Ha svolto attività di consulenza sulla comunicazione per numerose aziende e istituzioni pubbliche e diretto numerose

ricerche in ambito semiotico, fra cui un PRIN sul palinsesto della città. Ha insegnato in numerose università italiane e straniere fra cui a lungo la Brown University e la New York University. I suoi campi di ricerca principali riguardano la filosofia della comunicazione, la teoria semiotica, l'analisi semiotica dei testi canonici della cultura religiosa ebraica, l'analisi della comunicazione politica, il gusto. Fra i suoi libri più recenti, *Laboratorio di semiotica* (Laterza 2005); *Lezioni di filosofia della comunicazione*; (Laterza 2008); *Parole in gioco* (Compositori 2009); *Domande alla Torah* (L'Epos 2012); *Periferie del senso* (Aracne 2016); *Il resto è interpretazione* (Belforte 2019); *Le donne di casa Boschi* (Skirà 2020); *Discutere in nome del cielo* (con Vittorio Robiati Bendaud - Guerini 2021); *Mai più* (Edizioni Sonda 2022); *Musica sono per me le tue leggi - Storie di Davide re di Israele* (La Nave di Teseo 2022).

**Maurizio Zanolla** alias **Manolo**, nato a Feltre nel 1958, è il più celebre arrampicatore free solo d'Italia. Pioniere dell'arrampicata libera, ha compiuto imprese storiche tra pareti montane e falesie, ma non ha mai voluto partecipare a competizioni. La sua autobiografia, *Eravamo immortali* (Fabbri 2018), è uno dei libri più originali sull'alpinismo che siano mai stati scritti. Vive con i figli e la moglie Cristina in una casa che ha rimesso in piedi con le sue mani tra i boschi delle Pale di San Martino.







## I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)  
*Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane*  
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO  
*Anime allo specchio. Le miroir des simples ames di Marguerite Porete*  
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO  
*Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia*  
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO  
*Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo*  
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)  
*La TV o l'uomo immaginario*  
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO  
*Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"*  
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO  
*Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*  
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO  
*Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV*  
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO  
*Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*  
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro
10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)  
*Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici*  
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro

11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)  
*Semiotica delle soggettività*  
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)  
*Writing the city. Scrivere la città Graffitiismo, immaginario urbano e Street Art*  
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE  
*Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione*  
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO  
*Sociosemiotica dell'audiovisivo*  
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO  
*La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico*  
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO  
*La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi*  
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)  
*Dire la Natura. Ambiente e significazione*  
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE  
*Signatim. Profili di semiotica della cultura*  
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro
19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA  
*Il sistema del velo / Système du voile.  
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*  
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAUT (a cura di)  
*Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini*  
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro

21. Ugo VOLLI  
*Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche*  
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro
22. Giampaolo PRONI  
*La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione*  
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro
23. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)  
*I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo*  
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro
24. Marianna BOERO  
*Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità*  
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro
25. Guido FERRARO (a cura di)  
*Narrazione e realtà. Il senso degli eventi*  
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro
26. Alessandro PRATO (a cura di)  
*Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso*  
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro
27. Vitaliana ROCCA  
*La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke*  
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro
28. Vincenzo IDONE CASSONE, Bruno SURACE, Mattia THIBAUT (a cura di)  
*I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*  
ISBN 978-88-255-1346-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 18 euro
29. Patrícia BRANCO, Nadirsyah HOSEN, Massimo LEONE, Richard MOHR (edited by)  
*Tools of Meaning. Representation, Objects, and Agency in the Technologies of Law and Religion*  
ISBN 978-88-255-1867-2, formato 17 × 24 cm, 296 pagine, 18 euro
30. Simona STANO  
*I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione*  
ISBN 978-88-255-2096-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
31. Guido FERRARO  
*Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione*  
ISBN 978-88-255-2318-8, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 18 euro

32. Simone GAROFALO  
*Narrarsi in salvo. Semiosi e antropo-poiesi in due buddhismi giapponesi*  
ISBN 978-88-255-2368-3, formato 17 × 24 cm, 516 pagine, 26 euro
  
33. Massimo LEONE  
*Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli*  
ISBN 978-88-255-2763-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
  
34. Massimo LEONE, Bruno SURACE, Jun ZENG (edited by)  
*The Waterfall and the Fountain. Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China*  
ISBN 978-88-255-2787-2, formato 17 × 24 cm, 360 pagine, 25 euro
  
35. Jenny PONZO, Mattia THIBAUT, Vincenzo IDONE CASSONE (a cura di)  
*Languagescapes. Ancient and Artificial Languages in Today's Culture*  
ISBN 978-88-255-2958-6, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 22 euro
  
36. Andrea MAZZOLA  
*Trasumano mon amour. Note sul movimento H+ (scritti 2015-2019)*  
Prefazione di Riccardo de Biase  
Traduzione di Annamaria Di Gioia, Federica Fiasca, Francesco Tagliavia, Giorgio Cristina  
ISBN 978-88-255-3029-2, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 18 euro
  
37. Mattia THIBAUT  
*Ludosemiotica. Il gioco tra segni, testi, pratiche e discorsi*  
Prefazione di Ugo Volli  
ISBN 978-88-255-3212-8, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
  
38. Massimo LEONE  
*Colpire nel segno. La semiotica dell'irragionevole*  
ISBN 978-88-255-3381-1, formato 17 × 24 cm, 252 pagine, 18 euro
  
39. Massimo LEONE  
*Scevà. Parasemiotiche*  
ISBN 978-88-255-3455-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
  
40. Federico BIGGIO, Victoria DOS SANTOS, Gianmarco Thierry GIULIANA (eds.)  
*Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità*  
ISBN 978-88-255-3432-0, formato 17 × 24 cm, 336 pagine, 22 euro
  
41. Gabriele MARINO  
*Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*  
Prefazione di Andrea Valle  
Postfazione di Ugo Volli  
ISBN 978-88-255-3586-0, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 17 euro

42. Xianzhang ZHAO  
*Text – Image Theory: Comparative Semiotic Studies on Chinese Traditional Literature and Arts*  
ISBN 979-12-5994-008-7, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 22 euro
43. Cristina VOTO  
*Monstruos audiovisuales. Agentividad, movimiento y morfología*  
Prefazione di Massimo Leone  
ISBN 979-12-5994-419-1, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
44. Silvia BARBOTTO, Cristina VOTO, Massimo LEONE (eds.)  
*Rostrosferas de America Latina. Culturas, traducciones y mestizajes*  
ISBN 979-12-5994-921-9, formato 17 × 24 cm, 212 pagine, 18 euro
45. Jenny PONZO, Francesco GALOFARO (a cura di)  
*Autobiografie spirituali*  
ISBN 979-12-5994-878-6, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 16 euro
46. Massimo LEONE, Cristina VOTO (a cura di)  
*I cronotopi del volto*  
ISBN 979-12-218-0270-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 20 euro
47. Roberto FLORES  
*Magia Publicitaria. Semiótica de la eficacia simbólica*  
ISBN 979-12-218-0313-6, formato 17 × 24 cm, 184 pagine, 14 euro
48. Antonio SANTANGELO, Massimo LEONE (a cura di)  
*Semiotica e intelligenza artificiale*  
ISBN 979-12-218-0429-4, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 22 euro
49. Jenny PONZO, Simona STANO (a cura di)  
*Nuovi media*  
ISBN 979-12-218-0521-5, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 16 euro
50. Gianmarco THIERRY GIULIANA, Massimo LEONE (éds.)  
*Sémiotique du visage futur*  
ISBN 979-12-218-0492-8, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 18 euro
51. José Luis FERNÁNDEZ, Massimo LEONE, Elsa SORO, Cristina VOTO (a cura di)  
*Rostrotopías. Mitos, narrativas y obsesiones de las plataformas digitales*  
ISBN 979-12-218-0853-7, formato 17 × 24 cm, 246 pagine, 24 euro
52. Massimo LEONE (a cura di)  
*Il senso impervio. Vette e abissi dell'interpretazione estrema*  
ISBN 979-12-218-0972-5, formato 17 × 24 cm, 442 pagine, 30 euro

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2023  
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»  
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma

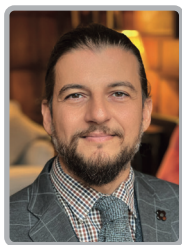




## IL SENSO IMPERVIO

Attornati da vette, circondati dai passi e dalle parole di chi le ha sfidate, ma anche dalla memoria di antichi conflitti che in Trento trovarono un tentativo di conciliazione, studiosi e studiose, insieme con interpreti diversi dell'estremo, dall'arrampicata al virtuosismo musicale, s'interrogano su come cambi il senso quando si spinge verso le vette, i poli, le frontiere estremi, e su come le società e le culture abbiano immaginato l'esperienza e la scrittura del senso impervio.

*Contributi di* Alberto Fabio AMBROSIO, Margherita ANSELMi, Sebastiano BEOZZO, Antonio G. BORTOLUZZI, Felice CIMATTI, Simona CHIODO, Monica CONSOLANDI, Martina CORGNATI, Paolo COSTA, Cristina DEMARIA, Maria Giulia DONDERO, Valeria FABRETTI, Miriam FERRARO, Marcello FRIXIONE, Lucia GALVAGNI, Massimo GIULIANI, Gerhard GLÜHER, Massimo LEONE, Costantino MARMO, Angela MENGONI, Valentina PISANTY, Piero POLIDORO, Boris RÄHME, Alberto ROMELE, Lucio SPAZIANTE, Stefano TRAINI, Ilaria VALENZI, Ugo VOLLI, Maurizio ZANOLLA alias Manolo



### MASSIMO LEONE

È Direttore di ISR-FBK, il Centro per le Scienze Religiose della “Fondazione Bruno Kessler” di Trento; Professore Ordinario di Filosofia della Comunicazione, Semiotica Culturale e Semiotica Visuale presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, Italia; Professore di Semiotica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università di Shanghai, Cina; membro associato di Cambridge Digital Humanities, Università di Cambridge, Regno Unito; e professore aggiunto presso l'Università UCAB di Caracas, Venezuela. È stato visiting professor in diverse università dei cinque continenti. È autore di quindici libri, ha curato più di cinquanta volumi collettivi e ha pubblicato più di seicento articoli in semiotica, studi religiosi e studi visivi. È vincitore di un ERC Consolidator Grant 2018 e di un ERC Proof of Concept Grant 2022. È caporedattore di Lexia, la rivista semiotica del Centro di Ricerca Interdisciplinare sulla Comunicazione dell'Università di Torino, della rivista Semiotica (De Gruyter) e direttore delle collane “I Saggi di Lexia” (Roma: Aracne), “Semiotics of Religion” (Berlino e Boston: Walter de Gruyter) e “Advances in Face Studies” (Londra e New York: Routledge).



in copertina

Immagine tratta da Pixabay.

30,00 EURO

