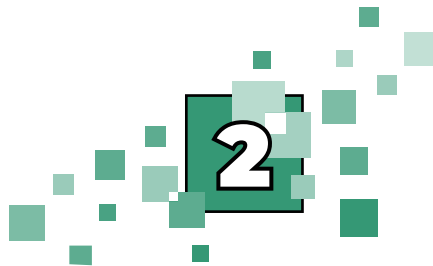
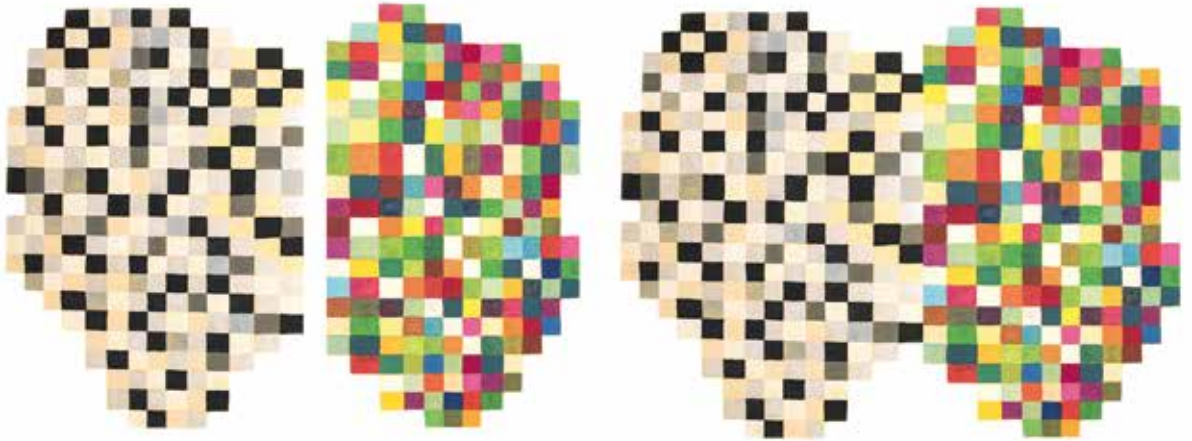


Half a Classroom

· c o s t r u i r e · o p e r e · a p e r t e ·



Areté

**International Journal of Philosophy,
Human & Social Sciences**

HALF a CLASSROOM
costruire opere aperte

VOLUME 2 - YEAR 2024



Università degli Studi Guglielmo Marconi

Editorial staff - Research Project “Half a Classroom”

Direzione scientifica – Progetto di ricerca “Half a Classroom”/

Scientific Direction – Research Project “Half a Classroom”:

Sara Fortuna, Viviana Rubichi

Comitato Scientifico / Scientific Committee:

Andrea Gentile (Università degli Studi Guglielmo Marconi)

Tommaso Valentini (Università degli Studi Guglielmo Marconi)

Alessandro Londei (Creativity Team member of Sony Computer Science Laboratory)

Angela Bianchi (Università degli Studi di Macerata)

Camilla Croce (Università degli Studi di Zurigo)

Davide Luglio (Université de Paris 4 – Sorbonne)

Domenico Morreale (Università degli Studi Guglielmo Marconi, Politecnico di Torino)

Marco Ramazzotti (Università La Sapienza di Roma)

Paloma Brook (Università degli Studi Guglielmo Marconi)

Comitato di Redazione / Editorial Board: Chiara Bellucci, Elena Uliana, Gennaro Viglione, Ines Dente, Irene Viaggiu, Luca Eusebio, Giovanna Iadicicco, Giovanni Catrini, Serenella Buratti, Silvia Paris

Copertina: Illustrazione di Silvia Maccariello



Indice

HALF A CLASSROOM - Costruire Opere Aperte

- Sara Fortuna, Viviana Rubichi, Francesca Balducci, Silvia Maccariello, Introduzione 7
- Sara Fortuna, *Elogio del pensiero trasformativo: pensare e praticare inclusione tra estetica, politica e pedagogia* 13
- Viviana Rubichi, *Attesa, buio e luce. Il processo creativo di Lucio Fontana* 45
- Silvia Paris, *Arte: finzione o verità? Mimesi, creatività e riflessione: un gioco complesso* 61
- Davide Luglio, *Arte, potere e sostenibilità. Bioestetica come resistenza* 85
- Paloma Brook, *Dentro la casa-museo: appartenenza e distanza. Parole, sculture e trasparenze nel vivere quotidiano* 105
- Sarah Lotà, *L'espressione estetica delle lingue visivo-gestuali* 115
- Domenico Morreale, *Questo non è un gioco: l'eredità degli Alternate Reality Game, dalla sperimentazione al mainstream* 141
- Valerio di Paola, *A Space Oddity: la rappresentazione di sé sui social network durante la pandemia Covid-19* 157
- Daniela Angelucci, *L'immagine resiste. De-individuazione e singolarità in Deleuze* 171
- Chiara Bellucci, *Rilevanza filosofica e semiotica del primo piano cinematografico* 185
- Camilla Croce, *Lo sguardo delle immagini nelle fotografie di Luigi Ghirri* 215
- Ines Dente, *Il limen sottile tra psicopatologia e propensione caratteriale. Approcci psicoanalitici e sociologici alla mente ossessiva* 225
- Francesca Balducci, *Siamo mappe: biografie visive, deep mapping e narrazioni multispecie. Una pista di ricerca* 247
- Silvia Maccariello, *Siamo mappe: "Con Occhi Freschi". L'improvvisazione come pratica artistica e filosofica nel dibattito italiano contemporaneo* 263

Sara Fortuna, Viviana Rubichi, Francesca Balducci, Silvia Maccariello

Presentazione

Questo volume raccoglie contributi che rispecchiano un percorso che si è dispiegato nel corso di diversi anni. Un primo nucleo di contributi rappresenta la rielaborazione di interventi tenuti nell'arco del secondo ciclo del seminario Half a Classroom nell'anno accademico 2019-2020 di cui abbiamo rispettato per quanto possibile l'ordine temporale. All'interno di essi esiste però una discontinuità legata alla trasformazione della modalità in presenza al formato webinar a causa dell'emergenza pandemica. Se infatti gli interventi che hanno avuto luogo dall'ottobre 2019 al febbraio 2020 si sono tenuti in presenza nel Teatro di posa sito nell'antica sede dell'Ateneo in via Gregorio VII, quelli successivi sono stati presentati per necessità in formato virtuale, appunto sotto forma di webinar. Tali interventi hanno coinvolto in particolare laureandi, laureati e due dottorande del Dottorato in Scienze Umane di UGM; queste ultime, Chiara Bellucci e Ines Dente, sono state coinvolte in due incontri in cui due studiose, Daniela Angelucci e Camilla Croce, si sono confrontate su temi affini a quelli delle dottorande, anche sulla base della lettura da loro effettuata di parti di tesi di dottorato, su cui hanno offerto commenti critici e suggerimenti. Il contributo di Sarah Lotà, antica laureata della triennale di Scienze dell'Educazione e della Formazione è connesso all'incontro da lei organizzato insieme a Gianna Paolini, interprete della LIS, dedicato alla poesia in lingua dei segni italiana in cui il coinvolgimento dei partecipanti in presenza sarebbe stato particolarmente significativo. Mentre gli articoli di Domenico Morreale e Valerio Di Paola sono il frutto della rielaborazione dei loro interventi all'interno di un incontro polifonico in formato di webinar dedicato a tecnologie narrative e storytelling che hanno posto al centro dell'attenzione l'uso di tali elementi nei social, rendendo dunque particolarmente idonea la modalità virtuale. Oltre alla pubblicazione dei contributi di coloro che hanno tenuto i talk del

secondo ciclo del seminario HC (ovviamente solo quelli che hanno accettato di rielaborare in forma scritta i loro interventi) abbiamo incluso nel volume i saggi di due ricercatrici a cui abbiamo esteso la proposta di partecipazione e di curatela del volume: si tratta due dottorande PNR in Patrimonio culturale del Dottorato di Scienze Umane, Francesca Balducci e Silvia Maccariello, i cui progetti dottorali ci sono sembrati particolarmente idonei ad arricchire il percorso teorico-pratico compiuto con i primi due cicli di Half a Classroom così come a delineare gli sviluppi futuri del seminario .

Nel primo contributo del volume, Sara Fortuna propone un percorso all'interno della galassia dell'inclusione scolastica che prende avvio da una serie di esperienze compiute insieme alla comunità studentesca dell'università telematica Guglielmo Marconi, in particolare attraverso gli strumenti forniti dal pensiero filosofico della tradizione italiana di matrice linguistica ed estetica. Il tema dell'inclusione è stato oggetto di un incontro corale della seconda serie del Seminario Half a Classroom di cui si ripercorrono le tappe principali e su cui si propone un'analisi e una riflessione più ampia.

Il contributo di Viviana Rubichi è dedicato a ripercorrere, anche attraverso elementi biografici rilevanti, il processo creativo e l'opera di Lucio Fontana, l'inventore dello Spazialismo, offrendo una sintesi di una Lezione Performativa (LPT) tenuta all'università "La Sapienza", che ha unito teoria e pratica. Il percorso si concentra sull'evoluzione dell'artista, mettendo in luce la sua capacità di coniugare visione e azione concreta, dando vita a un processo trasformazionale che coinvolge corpo, mente e anima.

L'articolo di Silvia Paris si sofferma il rapporto tra finzione e verità nell'arte attraverso un percorso che riporta l'attenzione filosofica sul valore antropologico e psichico dell'attività creativa. A tale scopo si mette a fuoco la relazione che nel gioco del fare arte si instaura tra dimensione creativa e attività critico-riflessiva, confrontando le posizioni di Platone e di Giambattista Vico, che giungono a conclusioni opposte circa il valore di verità delle opere di finzione, allargando poi lo sguardo alle prospettive di Carl Gustav Jung, James Hillman ed Edgar Morin.

Il saggio di Davide Luglio affronta la questione della nascita della bioestetica concepita come una particolare declinazione del pensiero estetico che riflette

criticamente sulla riconfigurazione, nella contemporaneità, dei rapporti tra vita, potere e arte. La genesi di questo concetto è individuata nella riflessione che prende forma a partire dalla fine degli anni Settanta in autori come Roland Barthes, Michel Foucault e Pasolini in cui si fa strada l'idea di un nuovo tipo di etica il cui modello è da ricercarsi nell'arte. L'intervento si concentra in particolare sul valore che la bioestetica può assumere oggi in riferimento alle questioni ambientali anche in rapporto alle posizioni elaborate da Bruno Latour.

Il contributo di Paloma Brook è una rielaborazione della sua relazione dedicata a una riflessione che parte dall'esperienza vissuta nella casa di un artista, Federico Brook, padre dell'autrice, e della madre, Maria Luisa Gazzola, detta la Pupa. Le osservazioni affrontano il tema della creatività, delle luci e delle ombre, ossia dell'arricchimento e, al tempo stesso, dei rischi esistenziali e della mitologia primaria rappresentata dai genitori in un confronto con le opere selezionate dallo spazio "casa museo".

L'articolo di Sarah Lotà, muovendo dallo scardinamento del pregiudizio logocentrico che ha, per secoli, relegato i segni manuali a mera pantomima, mira a presentare alcuni aspetti peculiari delle lingue dei segni. L'analisi si concentra sugli aspetti gestuali, che da sempre costituiscono parte integrante della nostra comunicazione orale, veicolando significati a supporto del parlato o in sostituzione ad esso e, in una cornice interpretativa volta a valorizzare la multimodalità del linguaggio, si esplorano le potenzialità linguistiche degli articolatori manuali e non manuali, aprendo la prospettiva a un'analisi della dimensione poetica e metaforica delle lingue dei segni.

L'intervento di Domenico Morreale esplora le dinamiche collaborative e partecipative degli Alternate Reality Game (ARG), forme di storytelling transmediale che combinano realtà e finzione e mostra come gli ARG utilizzino il problem solving e le tecnologie digitali per creare narrazioni immersive che coinvolgono i giocatori attraverso vari media. Si presentano questi giochi a partire dalla loro capacità di dissolvere i confini tra gioco e realtà e di fungere così da terreno di sperimentazione per nuove forme di narrazione interattiva.

L'articolo di Valerio Di Paola analizza il tema della autorappresentazione nei social network, al fine di identificare la modalità specifica di questa

pratica nel contesto della pandemia da COVID-19, partendo dall'evidenza dell'incremento d'uso di piattaforme di messaggistica online, videoconferenza e social networking che si è verificato durante questo periodo

Il saggio di Daniela Angelucci propone un confronto tra il tecnologico e il "macchinico", in particolare per quanto riguarda la macchina artistica e cinematografica, partendo da un'analisi di due brevi testi dell'ultimo periodo della produzione filosofica di Gilles Deleuze, *Poscritto sulle società di controllo* (1990) e *Immanenza una vita...* (1995), che affrontano il tema dell'individuazione, descrivendo due diverse modalità di soggettività: rispettivamente, quella normalizzata dai dispositivi di controllo e la soggettivazione singolare e creativa di una vita immanente.

Il contributo di Chiara Bellucci è dedicato alla ricostruzione di alcuni aspetti dell'originale contributo portato da Deleuze alla teoria filmica, evidenziando la profonda relazione esistente tra funzionamento delle immagini cinematografiche e i relativi meccanismi della coscienza descritti da Henri Bergson in *Materia e Memoria* (1896). Si analizza inoltre la grande rilevanza, nell'opera cinematografica deleuziana, della dimensione semiotica, direttamente ispirata allo studio del segno di Charles Sanders Peirce e riadattata nell'apparato tassonomico deleuziano con la sua specifica valenza ontologica.

Il contributo di Camilla Croce propone di presentare un dialogo tra l'attività artistica e le correlate prese di posizione teoriche di Luigi Ghirri intorno alla fotografia da un lato e, dall'altro, le riflessioni sullo sguardo e sull'immagine artistica sviluppate da Merleau-Ponty a partire dalla specifica riflessività del sensibile esibita nell'esperienza dello specchio. Tematizzando il ruolo specifico che ha la fotografia nel porre a tema il raddoppiamento dello sguardo il dialogo con l'opera di Ghirri si amplia in un confronto con il senso attribuito alla tecnica da Heidegger e con il carattere specifico della fotografica in quanto dispositivo tecnico elaborato da Benjamin approdando alla psicoanalisi di Lacan.

L'articolo di Ines Dente intende esplorare la nevrosi ossessiva, ovvero quella patologia caratterizzata dalla compresenza di idee fisse e di atti compulsivi, da una prospettiva intrecciata in cui si incontrano e si completano mutualmente psicoanalisi e sociologia. Perfezionismo, tendenza maniacale al controllo, esaltazione esasperata della dimensione razionale a scapito di quella emotiva,

caratteristiche tipiche della sintomatologia ossessiva, sembrano in realtà essere il ritratto dell' homo felix ed iperefficiente idolatrato e promosso dal discorso del capitalista elaborato da Jacques Lacan.

L'articolo di Francesca Balducci, incentrato su uno studio interdisciplinare del rapporto visivo e narrativo tra l'essere umano e gli spazi vissuti, rivolge la sua attenzione a quelle pratiche e forme di mappatura caratterizzate da una dimensione visiva, ma anche da una dimensione performativa e corporea, che consentono alle soggettività che abitano e attraversano i luoghi di significare gli spazi di vita, evidenziando i modi in cui pratiche artistiche, filosofiche e femministe possono rappresentare (e mappare) il mondo in modi nuovi, ma anche annodare e connettere gli umani e i non umani gli uni agli altri e ai luoghi attraversati.

Il contributo di Silvia Maccariello è dedicato allo studio dell'improvvisazione, affrontato partendo dal dibattito contemporaneo, facendo riferimento in modo specifico dalla letteratura scientifica italiana sull'argomento. Nell'analisi emerge una concezione di improvvisazione che implica una capacità, un modus operandi artistico-creativo, che forma alla capacità di reagire ai cambiamenti, alle emergenze e agli imprevisti e che ci invita ad un atteggiamento di apertura e a un'osservazione attenta e partecipe

Vorremmo infine ringraziare tutti coloro che hanno partecipato al secondo ciclo del seminario Half a Classroom: Federico Brook, Serenella Buratti, Giovanni Catrini, Giovanni Ciofalo, Nicoletta Coata e i rappresentanti della comunità Torricelli presenti, Luca Eusebio, Paola Fatelli, Massimo Fioranelli, Andrea Gandini, Andrea Gentile, Giuliano Giansante, Giovanna Iadicicco, Silvia Leonzi, Riccardo Milanese, Gianna Paolini, Gennaro Viglione, Francesco Zizola. Un caloroso grazie va ad Alfredo Confessore e a tutto il personale tecnico amministrativo del settore multimediale che ci ha seguito con grande competenza e coinvolgimento. Un ringraziamento speciale a Enrico Liberatore per il costante e validissimo supporto che ha coperto quasi tutto il processo di impaginazione, la correzione delle bozze e la definizione della copertina, prima di andare in pensione e a Massimo D'Onofrio che lo ha efficacemente completato.

Elogio del pensiero trasformativo: pensare e praticare inclusione tra filosofia del linguaggio, estetica e pedagogia

SARA FORTUNA¹

Sommario: 1. Un'introduzione in forma di (auto)biografia collettiva 2. Il seminario Half a Classroom: un formato per l'inclusione? 3. La scuola italiana dalla traduzione pedagogica dell'idealismo al laboratorio filosofico-linguistico dell'inclusione 4. L'estetica come pensiero critico trasformativo e strumento politico di inclusione 5. Osservazioni conclusive

Abstract: Il presente contributo propone un percorso all'interno della galassia dell'inclusione scolastica che prende avvio da una serie di esperienze compiute insieme alla comunità studentesca dell'università telematica Guglielmo Marconi, in particolare attraverso gli strumenti forniti dal pensiero filosofico della tradizione italiana di matrice filosofico-linguistica ed estetica. Il tema dell'inclusione è stato oggetto di un incontro della seconda serie del Seminario Half a Classroom alla cui presentazione è dedicato il paragrafo uno dell'articolo. Il secondo paragrafo si occupa del processo di democratizzazione della scuola italiana mostrando il ruolo essenziale che la filosofia ha fin dal principio avuto nel concepire il sistema formativo del nostro Paese e soffermandosi in particolare sul caso della filosofia di Giambattista Vico. Il paragrafo terzo si occupa di esplicitare il potenziale pedagogico inclusivo dell'estetica, mostrando come tale disciplina, obbligatoria nel corso di laurea

1 L'autrice è docente di seconda fascia di Teoria dei linguaggi, Filosofia del linguaggio, Storia dell'estetica presso l'Università Guglielmo Marconi.

magistrale di Pedagogia, abbia elaborato strumenti critici per modificare la stessa riflessione filosofica classica e, attraverso tale critica a un modello di razionalità forte, abbia contribuito e continui a contribuire a creare un modello di scuola inclusivo. L'ultimo paragrafo propone una riflessione sulla figura che, più di tutte, rende possibile l'inclusione, l'insegnante di sostegno. Al fine di controbilanciare le costanti accuse che indicano la scarsa competenza di tali docenti come la principale responsabile dei fallimenti dell'inclusione, si suggerisce qui la necessità di soffermarsi sulle caratteristiche costitutive che tale figura deve avere e sulle esperienze virtuose di inclusione poco valorizzate in questi primi quarantotto anni di scuola inclusiva: le insegnanti di sostegno rimangono infatti per lo più nell'ombra proprio nei casi in cui l'inclusione funziona realizzando il coinvolgimento di ogni studente di classi sempre più eterogenee in progetti in cui la dimensione estetica nelle sue declinazioni performative ha un ruolo fondamentale.

This paper explores the issue of school inclusion using a series of experiences carried out with the student community of the Guglielmo Marconi University. These experiences are particularly shaped by tools derived from the Italian philosophical tradition, specifically in its philosophico-linguistic and aesthetic branches. The practice of inclusion was addressed in one of the seminars of the second series of *Half a Classroom*, to which is devoted the first section of the article. The second section focuses on the democratization process of the Italian school system, highlighting the essential role that philosophy has played from the very beginning in shaping Italian educational framework, presenting a particular case, the philosophy of Giambattista Vico. The third section discusses the inclusive pedagogical potential of aesthetics, showing how this discipline - mandatory in the Master's Degree in Pedagogy - has developed critical tools to challenge classical philosophical thought and, by criticizing strong rationality models, has contributed and continues to contribute to the creation of an inclusive school model. The final section reflects on the key figure enabling inclusion: the support teacher. To counterbalance the frequent accusations that blame the alleged lack of competence of support teachers for the failures of inclusion, this section

emphasizes the need to focus on the essential feature that this figure must possess, along with successful yet undervalued experiences of inclusion from the past 48 years of Italy inclusive schooling. Indeed, support teachers often remain in the shadows, precisely in cases where inclusion succeeds by ensuring the involvement of all students in increasingly heterogeneous classrooms through projects in which the aesthetic dimension, particularly in its performative forms, plays a fundamental role.

Keywords: *school inclusion, aesthetics, democratisation of educational institutions, art practices, pedagogy*

1. Un'introduzione in forma di (auto)biografia collettiva

Quello di inclusione è un concetto complesso, connesso ad altre nozioni a loro volta internamente articolate come quelle di disabilità e di integrazione e, riferito alla dimensione scolastica, esso assume ovviamente caratteristiche ulteriori elaborate all'interno di campi disciplinari specifici². L'inclusione scolastica non era originariamente uno dei miei temi di ricerca, ma dal 2005

2 Per comprendere la complessità e il livello di elaborazione teorica raggiunto in questo ambito è sufficiente leggere le due introduzioni che Fabio Dovigo e Dario Ianes hanno scritto all'edizione italiana dell'*Index for Inclusion* di Tony Booth e Mel Ainscow uscito nel 2000. V. F. Dovigo "L'Index per l'inclusione: una proposta per lo sviluppo inclusivo della scuola" e D. Ianes "L'Index per l'inclusione: dai Bisogni Educativi Speciali ai Livelli Essenziali di Qualità" in *L'Index per l'inclusione. Promuovere l'apprendimento e la partecipazione nella scuola*, Trento, Erikson, 2008, pp. 7-42 e pp. 43-106 (<https://www.csie.org.uk/resources/translations/IndexItalian.pdf>). Tali analisi, che riflettono in modo preciso senza omettere le criticità, lo stato dell'elaborazione teorica e della realizzazione dell'inclusione scolastica italiana mostrano una maturità teorica e politica che a torto studi sull'inclusione in una prospettiva generalista orientata alla produzione dei disabilities studies non riconoscono al nostro Paese (si veda ad esempio F. Monceri, *Disabilità o disabilitazione?*, Brescia, Morcelliana 2024). Ringrazio Claudio Gnoffo, mio dottorando del Dottorato in Scienze umane dell'Università Guglielmo Marconi e studente frequentante del TFA dell'Università degli studi di Padova per aver condiviso con me le riflessioni sull'Index.

è entrato a far parte della mia attività di docente grazie alle mie studentesse e ai miei studenti che l'inclusione la praticano sul campo come insegnanti di sostegno o come educatori ed educatrici. Nel corso di quasi vent'anni di attività presso un Ateneo che offre una formazione a distanza, le laureande e i laureandi mi hanno più volte chiesto di svolgere le loro tesi di laurea affrontando da una prospettiva filosofico-linguistica questioni legate all'inclusione e dedicando una parte del lavoro a presentare la loro esperienza professionale e le persone che sono state con loro protagoniste di un percorso inclusivo: ragazzi con disabilità o svantaggio socio-economico o problematiche legate a provenienza linguistico-culturale differente rispetto a quella del contesto italiano.

Attraverso il lavoro svolto insieme abbiamo constatato che l'applicazione nella tesi di più metodologie e approcci rendeva il risultato finale più produttivo anche rispetto al contesto professionale in cui i laureandi già operavano. Lo strumento dell'autobiografia e in particolare di quella linguistica e scolastica si è rivelato particolarmente proficuo per fondere insieme la dimensione più prettamente teorica e argomentativa con quella narrativa, che dava conto della dimensione esperienziale raccontando storie di inclusione. Ho cominciato così a interrogarmi sulle origini dell'inclusione scolastica, che all'inizio ritenevo una componente presente in tutti i sistemi scolastici democratici, ma che invece, venendo a contatto direttamente e indirettamente con altri sistemi scolastici europei, si è rivelata una specificità italiana, frutto di una storia e di un'evoluzione uniche dell'istituzione formativa del nostro Paese. Mi è apparso allora evidente che la filosofia italiana aveva avuto un ruolo di primo piano in questo processo e dal 2016 ho riorientato in miei interessi di ricerca in quella direzione, individuando all'interno della riflessione di Giambattista Vico una interlocutrice fondamentale per coloro che hanno lottato per creare una scuola meno classista. Nel 2019 ho integrato le analisi sul rapporto tra la filosofia vichiana e il processo di democratizzazione della scuola italiana, condotte in alcune mie pubblicazioni, nel programma del corso di Teoria dei linguaggi. Le reazioni delle studentesse e degli studenti sono state di grande interesse e coinvolgimento personale. Sebbene diversi tra di loro fossero insegnanti o aspirassero a diventarlo, molte tappe del lungo processo legislativo di riforma della scuola italiana e di correlata produzione teorica erano alla maggior parte

di loro sconosciute. Parlando con le studentesse e gli studenti, le laureande e i laureandi, ho compreso che la questione dell'inclusione scolastica li coinvolgeva direttamente non solo perché erano docenti o aspiranti tali (con una quota rilevante sul sostegno), ma perché la trasformazione della scuola italiana aveva avuto un impatto sul loro stesso percorso formativo. Provenienti per lo più da istituti tecnici, apprendevano con stupore che solo dal 1969, grazie alla cosiddetta legge Codignola, proposta da Tristano Codignola, figlio di Ernesto, filosofo e pedagogista allievo di Giovanni Gentile, le italiane e gli italiani senza diploma liceale hanno avuto la possibilità di frequentare l'università. Precedentemente, infatti, la normativa introdotta con la riforma Gentile prevedeva che si potessero frequentare tutte le facoltà universitarie solo se in possesso del diploma di maturità classica. Via via che conoscevo sempre meglio la comunità delle studentesse e degli studenti del nostro Ateneo, ho compreso che l'introduzione delle università a distanza ha rappresentato un tassello fondamentale nel processo di democratizzazione del sistema formativo italiano, poiché ha consentito a persone che, acquisito il diploma superiore, avevano necessità di lavorare, di dedicarsi allo studio contemporaneamente all'esercizio di una professione, così come alle cure familiari. Colpisce a questo proposito la singolare coincidenza storica che vede in Italia l'abolizione dell'accesso ristretto allo studio universitario (legge Codignola) nel 1969, nell'anno successivo alle prime proteste dei movimenti studenteschi del 1968 e, in Gran Bretagna, sempre nel 1969, la creazione della prima università a distanza, la Open University, sulla spinta delle stesse rivendicazioni sociali partite dal mondo universitario³. Tuttavia, in Italia è stato necessario attendere fino al 2004 affinché fosse autorizzata con un decreto ministeriale la creazione delle università telematiche. Far acquisire consapevolezza alle studentesse e agli studenti di questa evoluzione storica, in cui la loro stessa attività di studenti universitari si inserisce, è stato uno dei compiti più appassionanti del mio lavoro di docente. La rilevanza che ha l'inclusione sociale nei contesti accademici telematici si avverte con particolare forza nel momento conclusivo del percorso, le sedute di

3 Alla storia della Open University è dedicata la monografia della pedagogista comparata, Donatella Polomba (v. D. Palomba, *Open University*, Firenze, La Nuova Italia, 1975).

laurea. In quasi vent'anni di attività ho presieduto circa un centinaio di sedute e negli ultimi anni ho dato il benvenuto ai laureandi e alle loro famiglie con un breve discorso introduttivo. La varietà dei profili della nostra popolazione studentessa si declina in più direzioni, provenienza geografica, generazioni, attività professionali, genere e orientamenti sessuali. Ad accompagnare gli studenti nella tappa finale ci sono consorti, figli, genitori, nipoti, amici e in alcuni casi sembra che un intero paese o comunque una comunità ampia abbia tenuto a essere presente a questo rituale che non cessa di creare forti emozioni nei laureandi e nei loro accompagnatori. Io stessa mi sono a volte commossa e ho visto commuoversi colleghe e colleghi durante l'esposizione dei lavori di tesi. Le lunghe dediche che molte tesi inseriscono all'inizio o alla fine del lavoro raccontano l'orgoglio per un traguardo non scontato, anzi per lungo tempo considerato irraggiungibile; molte laureande scrivono che il risultato raggiunto non è solo per se stesse ma anche e anzitutto per i loro figli, perché sappiano che è sempre possibile realizzare i propri sogni, in qualsiasi momento della propria vita.

In questo contributo vorrei partire da una esperienza di didattica in presenza all'interno dei seminari Half a Classroom che abbiamo svolto sul tema dell'inclusione di fronte a una parte della nostra popolazione studentesca, formata in particolare da laureande e dottorande. Nel secondo paragrafo vorrei ripercorre il nesso tra la filosofia italiana e il processo di democratizzazione del nostro sistema scolastico, soffermandomi sul contributo di Vico e sull'influenza che ha avuto il suo pensiero filosofico-linguistico sull'educazione linguistica democratica delineata da De Mauro e dal Gisel con le dieci tesi, un percorso proposto alle studentesse e agli studenti nel corso di Teoria dei linguaggi. Il terzo paragrafo si occupa invece dell'estetica in quanto disciplina la cui evoluzione storica è considerata essenziale per una formazione universitaria di tipo pedagogico. L'Estetica o la Storia dell'estetica è un corso obbligatorio della laurea magistrale in Pedagogia, ma le studentesse e gli studenti non ne comprendono spesso bene le ragioni: si propone perciò sulla base dell'ultimo corso registrato una mappatura di sintesi degli elementi e degli autori e autrici di maggiore rilevanza dal punto di vista socio-politico e pedagogico. Si arriva infine a prefigurare possibili trasformazioni in senso performativo della filosofia e dell'estetica che convergono con alcune applicazioni del pensiero estetico e

della pratica artistica in ambito pedagogico. Nelle considerazioni conclusive si torna a riflettere sull'inclusione scolastica e sulle figure che l'hanno resa possibile, le insegnanti di sostegno, portando alla luce alcune caratteristiche del loro operato e della loro visione.

2. Il seminario Half a Classroom: un formato per l'inclusione?

Come già ricordato nel primo volume dedicato al seminario, nel contesto accademico di un'università a distanza, nel 2018, una collega, storica e psicologa dell'arte, Viviana Rubichi, e io abbiamo avuto l'idea di creare "Half a Classroom. Costruire opere aperte", un ciclo di seminari in presenza tenuti a scadenza mensile presso il teatro di posa di una delle sedi dell'Ateneo, in via Gregorio VII, n. 402⁴. La nostra scelta nasceva dalla volontà di dare alle studentesse e agli studenti la possibilità di incontrarsi e di incontrare i docenti in una modalità sincrona solo in presenza, offrendo un tipo di didattica esperienziale che associava in diverse forme una modalità più teorica, denominata talk, a una che convocava diversi tipi di attività artistica attraverso il coinvolgimento diretto dei partecipanti, l'art workshop. Eravamo, ovviamente, fin dal principio coscienti del valore inclusivo di una didattica che riesca a mettere al centro una dimensione performativa in cui anche i contenuti teorici trovano una traduzione di tipo artistico, ma è stato solo nel secondo ciclo dei seminari (2019-2020) che il tema dell'inclusione è diventato oggetto di un incontro che coinvolgeva due miei laureati, Luca Eusebio e Giovanni Catrini. Luca e Giovanni avevano dedicato il loro lavoro di tesi all'inclusione, indagata a partire dalle questioni emerse attraverso le loro attività professionali come educatori di comunità di soggetti con disturbi psichiatrici e varie forme di disabilità⁵. La prima parte,

4 Una descrizione degli incontri di Half a Classroom è disponibile al seguente link: <https://www.unimarconi.it/half-a-classroom/>; i contributi del primo ciclo del seminario sono confluiti in una pubblicazione accessibile al seguente link: <https://arete.unimarconi.it/half-a-classroom-costruire-opere-aperte/>

5 V. Luca Eusebio, *Marco Cavallo libera la fantasia. Nuove pratiche artistiche per una vera inclusione sociale* (tesi di laurea magistrale in Pedagogia discussa il 16/03/2020) e Giovanni

del seminario, quella del talk, era stata affidata a Massimo Fioranelli, autore del libro *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, dedicato a ricostruire in modo selettivo la storia dell'inclusione (che è necessariamente anche una storia dell'esclusione a lungo imperante nel mondo occidentale)⁶. Nell'introduzione Fioranelli spiega che il titolo del libro allude all'assenza, nella *Commedia* di Dante, di un cerchio in cui vengono puniti i disabili. Rifiutando di concepire la disabilità come colpa, Dante fonda una tradizione filosofica che riconosce la variabilità come tratto antropologico fondamentale e ne declina e pensa le diverse forme a partire da quella linguistica⁷. Giovanni Catrini aveva già utilizzato con profitto il saggio di Fioranelli nel suo lavoro di tesi e nel suo intervento al seminario aveva deciso di proporle una traduzione performativa, di grande effetto, con una scenografia minimalista in cui declamava, cantava e suonava in piedi, dentro a un grande vaso pieno di terra. I passi del libro di Fioranelli, in particolare quelli dedicati a mostrare quanto lo stigma della disabilità abbia orientato pratiche di esclusione e di reclusione, venivano modulati attraverso un'improvvisazione che coinvolgeva tutto il corpo (i piedi nudi che pestavano con violenza la terra, le mani che la raccoglievano e la voce, mobile strumento in sinergia con la chitarra).

Luca Eusebio, nella parte di incontro a lui affidata, aveva deciso di coinvolgere i membri della comunità Torricelli di Terni in cui era educatore (e che considerava, mi ha spiegato in più occasioni, un'estensione della sua famiglia). Erano venuti con un pulmino da Terni e quel giorno - mi aveva raccontato felice - nessuno aveva preso psicofarmaci. Luca aveva dedicato parte della sua tesi a raccontare le attività di street writers compiute, in diverse parti di Italia, dai membri della comunità. Nella performance avevano mostrato le immagini che documentavano la loro attività di street writers itineranti, soffermandosi sul progetto che gli aveva portati a Oderzo, località veneta in cui

Catrini, *Pratiche artistiche e performative nel mondo della disabilità* (tesi di laurea triennale in Lettere discussa il 29/05/2019).

⁶ V. M. Fioranelli, *Il decimo cerchio*, Roma-Bari, Laterza 2017.

⁷ Sull'originalità del pensiero linguistico di Dante v. il volume collettaneo a cura di S. Fortuna, L. Gagnolati, J. Trabant, *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*, Oxford-London, Legenda 2010.

avevano disegnato su un muro di un sottopasso, con l'aiuto di locali, un Marco Cavallo coloratissimo. Nella tesi, così come nel suo intervento HC, Luca aveva dedicato una parte a ricostruire la celebre storia del primo Marco Cavallo, azzurro, assunto a simbolo del movimento dell'abolizione delle strutture manicomiali condotto da Franco Basaglia. Durante il seminario erano stati mostrati alcuni fotogrammi della gigantesca scultura, pensata e realizzata dalla comunità manicomiale di Trieste, mentre viene portata fuori dal manicomio, azione che aveva richiesto di abbattere un muretto che impediva alla scultura di oltrepassare le soglie del manicomio. Quel Marco Cavallo aveva ispirato l'azione di street writing effettuata a Oderzo dalla Comunità Torricelli. Per concepire un nuovo Marco Cavallo a circa quarant'anni dalla legge Basaglia era stato necessario ripensare a quel progetto dai tratti utopici, riflettere su ciò che aveva reso possibile quel grande atto di inclusione sociale attraverso l'approdo legislativo del 1978. Luca Eusebio aveva anche connesso nel suo lavoro di tesi quella legge a quella di un solo anno precedente, la legge Falcucci, che abolisce le classi differenziali attuando l'inclusione scolastica in tutto il ciclo dell'obbligo e aveva introdotto nella tesi delle interviste in cui alcuni residenti della comunità avevano raccontato la loro storia scolastica, in alcuni casi ancora gravata dallo stigma dell'esclusione, in altri già caratterizzata dall'inclusione sia pure con diverse difficoltà rispetto alla possibilità di una realizzazione piena della stessa. Sulla base di una discussione collettiva intorno all'iconico simbolo della legge Basaglia, la comunità Torricelli aveva immaginato un nuovo Marco Cavallo, colorato come un arcobaleno, in grado di incarnare tutte le diversità che grazie alla chiusura dei manicomi e alle pratiche di inclusione, scolastica e non solo, hanno potuto esprimersi nella società ed essere guardate e ascoltate. Il variopinto murales di Oderzo aveva anche ispirato i versi di un poema scritto collettivamente dai ragazzi della comunità "Marco Cavallo libera le nostre parole" che aveva letto una di loro, Sonia:

"Marco-Cavallo cresce nel muro nato dalla libertà / della fantasia, nel mondo nuovo. / Un mondo dove si rispettano i bordi e i colori si mescolano nelle mani dei ragazzi del domani. / Marco-Cavallo corre, fermo nel suo muro. / Aspetta di saltare nel prato verde infinito, senza / redini e padroni / ma portato in giro nel

mondo dalla fantasia / dei suoi creatori. Marco-Cavallo è fatto di un impasto di colori, / lavorato da mani diverse accomunate dalla / diversità che rende tutti uguali. / Marco-Cavallo non è un tranello, è il mezzo con cui / si può viaggiare tra il sogno e la realtà. / È il compagno con cui fuggire da chi ti vuole trattenere / senza farti crescere o scegliere. / È un'icona senza religione a cui tutti possono / rivolgere un pensiero, regalare un desiderio. / Marco-Cavallo non giudica nessuno, ti fa sentire / sempre il numero uno. / Asciuga una lacrima, regala un sorriso, fa galoppare / chi è stato deriso. / Marco-Cavallo è campione di salto agli ostacoli, non / crede ai miracoli, ma si impegna ogni giorno per / stare bene, per sentir scorrere la vita nelle vene. / E anche quando tutto sembra stabilito riesce / a cambiare la trama dell'ordito. / Marco-Cavallo non ha tempo, non ha / stagione, porta dentro più di un'emozione, non solo / il blu della libertà, ma ogni sfumatura di realtà”.

Quell'incontro HC è stato particolarmente intenso anche per il dibattito che esso ha suscitato. Nel formato dei nostri seminari alla discussione veniva dedicato ampio spazio e, a dispetto delle comprensibili perplessità iniziali che ci erano state espresse rispetto a un seminario solo in presenza (senza neppure diretta streaming poiché il teatro di posa non la consentiva), si era creata rapidamente, già nel primo ciclo, una comunità di studentesse e studenti che lo frequentava regolarmente, in particolare tra le dottorande del dottorato in Scienze umanistiche e scienze umane che ogni mese venivano per parteciparvi pur non essendo, per lo più, residenti a Roma. Due di loro, Wilma Greco e Claudia Bruno dedicavano le loro ricerche di dottorato all'insegnamento come strumento di resilienza in carcere, nel primo caso, e alla legge Basaglia e alle sue evoluzioni nel secondo ed erano dunque particolarmente coinvolte dal tema dell'inclusione⁸.

8 Il lavoro di tesi di Wilma Greco dal titolo *La vita, le situazioni-limite e il naufragio interiore nel carcere. Dal limite alla soglia tra resilienza e libertà*, che parte dalla sua esperienza personale di docente nel penitenziario di Petrusa presso Agrigento, sarà pubblicato presso la casa editrice Edi Press Unimarconi. La tesi di dottorato di Claudia Bruno dal titolo *Il disagio mentale e la rivoluzione civile di Franco Basaglia. L'ADS come evoluzione e sintesi di una questione giuridica e culturale* è stata vincitrice del Premio Aquì, sezione tesi di laurea.

La discussione fu dunque particolarmente accesa, con testimonianze toccanti, come quella di una volontaria dell'Arca/Arche, l'associazione internazionale fondata da Jean Vanier, che aveva raccontato il suo incontro in quel contesto con le persone diversamente abili che lo frequentavano, come la scoperta di una forma di vita più fluida e appagante. Di Jean Vanier avevo appena letto a quel tempo il libro scritto a quattro mani con Julia Kristeva *Leur regards percent nos ombres*, che denunciava la chiusura delle società occidentali verso la diversità e l'incapacità di includere le persone disabili⁹. L'incontro, svolto a inizio novembre del 2019, fu decisivo per farci capire ancor meglio che la dimensione performativa era un elemento fondamentale per l'inclusione nei contesti formativi. Pochi mesi dopo, l'avvento dell'emergenza sanitaria ci avrebbe costretti a trasformare il formato degli eventi HC in presenza, previsti da marzo a giugno 2020, in webinar. In particolare l'evento dedicato alla poesia in lingua dei segni, a cura di Sarah Lotà e Gianna Paolini, "L'espressione estetica delle lingue visivo-gestuali" nell'aprile 2020, che nella pianificazione originaria prevedeva un coinvolgimento del pubblico in una performance poetica guidata da Gianna Paolini dal titolo "Poesie segnate: uno sguardo attraverso la LIS", ci avrebbe fatto comprendere come la modalità webinar non fosse in grado di supportare la modalità esperienziale concepita per Half a Classroom, che è stato dunque dopo l'anno accademico 2019-2020, sospeso, anche a causa della chiusura della sede in cui si trovava il teatro di posa, spazio ideale per il formato del seminario. La riflessione sull'esperienza e la motivazione a farla riprendere in nuove forme non si è, tuttavia, mai interrotta.

3. La scuola italiana dalla traduzione pedagogica dell'idealismo al laboratorio filosofico-linguistico dell'inclusione

Negli anni successivi all'interruzione del seminario HC le studentesse e gli studenti del nuovo corso di Teoria dei linguaggi hanno seguito il percorso

9 V. J. Vanier, J. Kristeva, *Leur regards percent nos ombres*, Paris, Fayard 2011.

che teneva insieme la riflessione filosofico-linguistica di Giambattista Vico e le istanze politiche di democratizzazione che il pensiero del plurisemiotismo della *Scienza nuova* conteneva¹⁰. Il corso metteva in evidenza il nesso tra due nuclei del pensiero vichiano, quello linguistico che propone la tesi che quello che determina lo sviluppo dei tre tipi di lingue, ossia delle molteplici strategie semiotiche e dei tipi di simboli, che secondo Vico nascono contemporaneamente e interagiscono all'origine tra di loro nella creazione di miti fondativi delle società umane e un particolare assetto politico antagonistico (il secondo nucleo, appunto): il conflitto sociale tra i *patres*, il gruppo di coloro che hanno appunto fondato tale società e i famoli, i servi che entrano in conflitto con la classe dominante attraverso un lungo percorso di lotte, rivendicazioni e reazioni e arroccamenti degli oppressori. Tale opposizione conduce tra le altre cose alla creazione di una educazione monolingue, nell'epoca degli uomini, ossia dei "parlari convenuti" e della razionalità dispiegata. I patrizi obbligano inoltre i plebei a svolgere le attività manuali distinguendo le *artes liberales* da loro svolte e le *artes serviles* (o *mechanicae*) destinate al secondo gruppo. In due saggi scritti sull'argomento e confluiti nel corso avanzo l'ipotesi, sulla base di alcune testimonianze, che una particolare lettura e interpretazione politica di Vico sia stata tra gli elementi ispiratori delle battaglie studentesche fatte nel 1968 per una scuola democratica. Tali lotte, che proseguivano e radicalizzavano lotte che risalivano a molti decenni precedenti e che avevano già nel 1963 portato alla creazione di una scuola media unica, hanno avuto un riscontro didattico teorico e pratico, nell'elaborazione dei principi di una educazione linguistica democratica che Tullio De Mauro ha sviluppato insieme al Giscel, un collettivo di insegnanti nato nel 1975¹¹. Il quadro interpretativo generale del corso, che

10 Per le prime pubblicazioni in cui si è affrontata tale questione v. S. Fortuna, "Come fare cose con Vico. Sull'attualità del pensiero linguistico della *Scienza nuova*", in Laboratorio dell'Ispf, XV, 2018, pp. (http://www.ispf-lab.cnr.it/2018_FRS.pdf). e P. Brook, S. Fortuna, "Ironia, antagonismo sociale, mostri poetici: tre aspetti del plurisemiotismo di Vico", in *Plurilinguismo: prospettive storiche, critiche, interdisciplinari* (a cura di S. Fortuna e R. Saetta Cottone), numero monografico di *Areté. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences*, n. 3, 2018, pp. 110-138 (https://arete.unimarconi.it/wp-content/uploads/Arete_vol_3_2018_09_Ironia_antagonismo_sociale_mostri_poetici.pdf).

11 V. T. De Mauro, *L'educazione linguistica democratica*, Bari-Roma, Laterza 2018; si tratta

mostra come l'inclusione scolastica sia il prodotto di un particolare gesto della filosofia italiana che si è per lo più concepita come filosofia applicata al contesto pedagogico, ha fortemente coinvolto molte studentesse (e studenti) e le ha indotte a svolgere tesi di laurea concepite a partire dalla loro esperienza di insegnanti (spesso sul sostegno) con l'obiettivo di svolgere il loro lavoro con maggiore efficacia, cosa che in alcuni casi implicava anche la volontà di spiegare a colleghe e colleghi 'vecchio stampo' (così si è espressa una volta una laureanda) che cosa fosse in gioco sul piano filosofico, pedagogico, didattico e storico-politico nell'inclusione scolastica. Ciò che mi ha reso particolarmente soddisfatta e orgogliosa è che la questione dell'estroffessione della filosofia italiana trattata nel corso a partire dall'interpretazione sviluppata da Roberto Esposito¹² della tradizione italiana denominata, Italian Theory, elaborata presentando i contributi filosofico-linguistici di Dante e di Vico e declinata nel contesto dell'istituzione scolastica e del suo lunghissimo processo di democratizzazione, veniva assunta e applicata in proprio da molte studentesse e studenti nella loro esperienza professionale. Una studentessa insegnante mi scrisse di aver provato a convincere la dirigente scolastica della sua scuola ad applicare i principi dell'educazione linguistica democratica nel contesto plurilingue di quella struttura formativa. Raccontandomi di non essere riuscita a indurre la sua interlocutrice a realizzare il progetto proposto, concludeva comunque ottimisticamente il suo messaggio email, scrivendomi che non importava perché ormai aveva capito che con la filosofia poteva fare quelle cose. Alcune tesi di laurea eccellenti dedicate al tema dell'inclusione scolastica e svolte da una prospettiva personale, applicando modelli storico-teorici a esperienze professionali e di vita¹³, mi hanno portato a stabilire

di un volume uscito postumo che racchiude gli scritti del linguista e filosofo del linguaggio dedicati al tema; le dieci tesi per l'educazione linguistica democratica del Giscel, redatte, discusse e approvate nel 1975, sono consultabili al seguente link: <https://giscel.it/dieci-tesi-per-educatione-linguistica-democratica/> .

12 V. R. Esposito. *Il pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi 2010.

13 Tra le numerose tesi di laurea che hanno coniugato in modo approfondito e originale i contenuti filosofici del corso di Teoria dei linguaggi con contesti legati alla propria esperienza personale e professionale desidero ricordare quelle di Grazia Tomassoni *Da Giambattista Vico*

dialoghi intensi con laureande e laureandi che hanno utilizzato lo strumento dell'autobiografia linguistica e di quella scolastica per realizzare lavori di grande interesse¹⁴. Attraverso di loro, che provenivano da regioni italiane del nord, del sud e del centro, scorci di scuola italiana entravano nella mia vita attraverso racconti di relazioni concrete con bambini e bambine, ragazze e ragazzi. La pratica quotidiana appassionata dell'inclusione di soggetti, le cui differenze coprivano uno spettro molto ampio, veniva così associata all'applicazione di modelli teorici e all'analisi delle normative, che si sono avvicinate nel corso dei decenni per venire incontro a tale necessità: un'inclusione che prendesse in conto le specifiche esigenze delle discenti e dei discenti. La mia esperienza didattica con questo mondo di studentesse e studenti insegnanti ha fatto corto circuito con quello che mi accadeva contemporaneamente come madre di due ragazzini scolarizzati in Germania. Ho riflettuto in un saggio sulle ragioni delle promesse non mantenute della filosofia tedesca, in particolare del pensiero dell'*Aufklärung*, l'illuminismo tedesco, della filosofia critica di Kant, le cui istanze emancipatrici sul piano politico-sociale sono state riprese nel Novecento tra gli altri dai filosofi della Scuola di Francoforte, senza riuscire a scalfire una scuola rimasta selettiva, classista e ostile all'inclusione di soggetti diversamente abili, fatti sparire in scuole speciali, *Sonderschulen* (oggi ribattezzate ipocritamente *Förderschulen* "scuole di sostegno"), così come di bambini provenienti da lingue e culture diverse che vengono scolarizzati in un

a Ultrablau. Il percorso dell'Italia verso l'inclusione e la democratizzazione della scuola (tesi di laurea discussa il 15/12/2022), di Giulia Camporeale, *Ripensare la disabilità. Riflessioni e percorsi per l'inclusione* (tesi di laurea discussa il 26/07/2023) e di Elisabetta Sbalchiero, *Sulla modernità del plurilinguismo vichiano: contronarrazioni sulle abilità altre* (tesi di laurea discussa il 6/12/2024).

14 Lo strumento dell'autobiografia linguistica è stato sviluppato in M. D'Agostino, *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino 2012 (v. capitolo primo); sulla base di questo modello Paolo Mannina ne ha elaborata una pubblicata nel già citato volume di *Areté* dedicato al plurilinguismo; v. P. Mannina, "Sicilia ,odi et amo'. Un'autobiografia linguistica", in *Plurilinguismo: prospettive storiche, critiche, interdisciplinari*, op. cit., pp. 97-109 (https://arete.unimarconi.it/wp-content/uploads/Arrete_vol_3_2018_08_Sicilia_odi_et_amo_Una_autobiografia_linguistica.pdf). In rapporto alle applicazioni didattiche da menzionare anche le importanti ricerche sviluppate Duccio Demetrio, si veda ad esempio D. Demetrio. *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Milano, Mimesis 2012.

regime di rigido e discriminante monolinguismo¹⁵.

Come già accennato, una chiave per comprendere perché l'Italia ha trasformato l'istituzione scolastica è legata al ruolo che ha avuto fin dal principio la filosofia nel dibattito politico e pedagogico che ha coinvolto esponenti di forze politiche e indirizzi filosofici molto differenti. Questo confronto incarna appunto quel carattere estroflesso della filosofia di cui parla Esposito e che porta alla nascita della pedagogia (che della filosofia è, com'è stato osservato, uno spin off)¹⁶. Attraverso la riforma Gentile, nel 1923, la filosofia entra a far parte delle discipline cardine del percorso superiore, non solo nei licei, ma, cosa ancor più importante, nella formazione dei maestri nelle scuole magistrali. Ciò le consente di avere un effetto per così dire memetico¹⁷, trasmettendosi attraverso le generazioni. Va considerato che il formato della filosofia appresa a scuola fino a oggi è quello dell'indirizzo neoidealista abbracciato da Giovanni Gentile e da Benedetto Croce. La forte impronta storicista e idealista dell'insegnamento filosofico la immunizza¹⁸ rispetto a determinate applicazioni e declinazioni politico-pedagogiche, imponendo di seguire un percorso ordinato cronologicamente, le cui tappe storiche rappresentano, in un cammino ascendente, i diversi momenti di incarnazione dello spirito. A questo modo di insegnare la filosofia a cui restano ancora oggi caparbiamente arroccati docenti anche giovani di questa disciplina corrisponde un modello ambizioso di istruzione in cui il sapere umanistico rappresenta - fin dai tempi di Vico e

15 S. Fortuna, *La filosofia italiana e la scuola*, Roma, Nep, 2023.

16 Desidero ringraziare Donatella Palomba per il proficuo confronto su questi temi, così come per la formulazione citata che registra in modo perspicuo la filiazione filosofica della pedagogia italiana.

17 Il meme è un concetto, coniato nel 1976 dal biologo Richard Dawkins, che designa un'unità culturale corrispondente alle proprietà biologiche del gene.

18 A questo proposito si rimanda al modello immunitario elaborato da Esposito proprio per far riferimento a quella filosofia non estroflessa, che blinda se stessa (e dunque anche i modelli formativi che su di essa si fondano rispetto alla contingenza e alle trasformazioni; v. R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi 2020). Complementare rispetto a questa ricerca è l'individuazione della specificità della tradizione italiana proprio nella capacità di accogliere la contingenza e di elaborare a partire da un'esperienza multipla in costante trasformazioni le istituzioni del mondo socio-politico (v. R. Esposito, *Istituzione*, Bologna, Il Mulino 2022

della sua battaglia contro le applicazioni pedagogiche del cartesianesimo¹⁹ - la condizione necessaria per creare dei cittadini capaci di orientarsi in modo adeguata nella sempre crescente complessità della vita politica e sociale. Lo sviluppo di una scuola sempre più democratica e inclusiva in Italia non è andato di pari passo con lo smantellamento di questo poderoso modello di sapere, ma piuttosto con la rivendicazione, da parte di figure come Antonio Gramsci, Don Milani, Mario Lodi, di un modello di istruzione alto per tutti, che fosse anzitutto strumento di emancipazione per gli esclusi²⁰. Il convergere del consenso intorno a questa istanza da parte di forze politiche variegata - da una parte la sinistra (socialisti e comunisti), dall'altra diverse anime del mondo cattolico progressista - è probabilmente una delle ragioni del suo successo e del coesistere di programmi scolastici irrealisticamente ambiziosi con pratiche pedagogiche e legislazioni inclusive sempre più individualizzate²¹. Viceversa, in Paesi come la Germania la democratizzazione del sistema scolastico sembra piuttosto esprimersi nell'abbassamento generalizzato del livello culturale, con l'assenza o comunque il peso piuttosto scarso di discipline giudicate in Italia fondamentali come la storia, la storia della letteratura (italiana, greca, latina, inglese, francese, a seconda dei vari indirizzi), della filosofia, etc. Da sottolineare anche l'abolizione completa delle interrogazioni orali, dei compiti a casa e persino di quelli delle vacanze. Queste caratteristiche del sistema scolastico

19 Vedi su questo tema v. A. Battistini, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Milano, Guerini e associati, 1995 e S. Chistolini, B. Fuchs *La pedagogia di Vico tra tradizione e modernità*, Edizioni Accademiche italiane, 2014.

20 La produzione editoriale dedicata alla scuola ha accompagnato tutta l'evoluzione delle istituzioni formative nel nostro Paese ed è in costante espansione: si veda D. Bertoni Jovine in *La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri*, Roma, Editori Riuniti, N. D'Amico, *Storia e storie della scuola italiana*, Milano, Zanichelli 2009 V. Roghi, *La lettera sovversiva. Da don Milani a De Mauro, il potere delle parole*, Roma-Bari, Laterza 2017; C. Raimo, *L'ultima ora. Scuola democrazia utopia*, Milano, Ponte delle Grazie 2022.

21 Rachele Furfaro che ha creato a Napoli una scuola primaria con l'obiettivo di applicarvi principi pedagogici realmente democratici racconta in un saggio-testimonianza della riluttanza da lei incontrata nelle scuole statali in cui è stata docente a ripensare in modo contestuale alla classe i programmi scolastici, anche dopo che l'obbligo di attenersi era decaduto; v. R. Furfaro, *La buona scuola. Cambiare le regole per creare l'uguaglianza*, Milano, Feltrinelli 2022, pp. 61-86.

tedesco, che hanno fatto credere a torto a osservatori estemporanei come Andrea Bajani che si trattasse di un'istituzione maggiormente democratica e inclusiva²², sono in realtà funzionali a un sistema duale classico gestito a livello federale (con maggiori aperture all'inclusione nelle regioni più progressiste). Tale sistema non ha creato la scuola media unica e continua a selezionare molto precocemente su base fortemente classista chi potrà accedere agli studi universitari e chi no. Comparativamente il sistema scolastico italiano esibisce invece una peculiare tensione tra istanze opposte e fortemente conflittuali, che si riflette nel costante dibattito molto polarizzato che oppone i difensori della vecchia scuola e quelli che ne sostengono il processo di inclusione e di democratizzazione²³. Al di là delle discussioni, espressione comunque di una vita democratica sana, è essenziale rilevare un'istanza ampiamente condivisa, quella di creare strumenti e metodologie didattiche sempre più adeguati al fine di declinare insieme inclusione e pratiche culturali, competenze e capacità critiche di livello alto.

4. L'estetica come pensiero critico trasformativo e strumento pedagogico-politico di inclusione

Esito finale di un processo trasformativo interno alla filosofia occidentale durato più di tre secoli, l'estetica è la disciplina filosofica che esibisce in modo perspicuo la critica a un modello di ragione forte che si è imposta al pensiero moderno, modellando, con il suo carattere disincarnato, pratiche politiche e pedagogiche autoritarie. La separazione di *res cogitans* e *res extensa*, ossia della mente e del corpo, è sancita dal gesto - fondante per la filosofia moderna - con cui Descartes individua nel *cogito ergo sum* l'unica dimensione in grado, a suo avviso,

22 Andrea Bajani racconta l'esperienza scolastica berlinese della figlia della sua ex moglie valorizzando l'assenza di interrogazioni formali e altre pratiche didattiche affini, ma traendone implicazioni troppo frettolose rispetto alla maggiore democraticità del sistema scolastico tedesco; v. A. Bajani, *La scuola non serve a niente*, Roma-Bari, Laterza 2022, p.75.

23 J. Trabant, *Scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, Roma-Bari, Laterza 1996, pp. 17-30.

di sottrarre dal dubbio e dallo scetticismo²⁴. In questo senso l'estetica, nata circa un secolo dopo il pensiero cartesiano, rappresenta il momento autoterapeutico attraverso cui la filosofia tematizza in modo critico gli esiti dell'applicazione al mondo sociale di una ragione forte. Fin dalla sua origine, con Baumgarten, presentandosi come gnoseologia inferiore, l'estetica individua in un altro tipo di esperienza, di cui l'arte è un correlato esemplare, ma non unico, un modello di ragione alternativa a quello metafisico del pensiero occidentale. Al carattere esclusivo della ragione, che esclude chi non appare in grado di corrispondere a determinati standard di razionalità, viene contrapposto un pensiero inclusivo che nasce dall'interazione delle varie facoltà coinvolte nell'esperienza estetica, dal loro libero gioco, guidato dall'immaginazione, per dirla con il Kant dalla *Critica della facoltà di giudicare*. In questa prospettiva l'inserimento della disciplina dell'estetica all'interno del corso di studio magistrale di Pedagogia ha un significato chiaro: l'estetica è un'alleata fondamentale per ripensare concetti fondamentali del pensiero pedagogico, a partire dalla coppia apprendimento-insegnamento. Nel proporre un nuovo programma di Storia dell'estetica all'interno di quel corso di studi ho dunque cercato anzitutto di rendere costantemente esplicita la rilevanza pedagogica della disciplina in un percorso formativo che consente di avere accesso all'insegnamento superiore. Avendo affrontato la disciplina da una prospettiva storica ho inoltre fatto emergere che la nascita dell'estetica coincide con la tappa finale di una trasformazione che coinvolge l'assetto dei saperi e in particolare il significato sociale attribuito ai saperi tecnico-artistici nell'Illuminismo. Soltanto a partire da quel momento al termine arte viene attribuito stabilmente il significato che diamo a esso oggi, prendendo dunque definitivamente le distanze dal concetto di *ars* elaborato nel mondo latino classico. Declinato al plurale, ossia come *artes*, il concetto si riferiva anzitutto alle già citate arti liberali, in cui il sistema di

24 Lo ha mostrato anzitutto la critica filosofico-linguistica di Vico che oppone a Descartes il fatto che il linguaggio ("la favella") in tutte le sue declinazioni è posto tra la mente e il corpo e ne è il tramite originario: la separazione tra le due dimensioni è piuttosto ciò che produce lo scetticismo, malattia della modernità come hanno mostrato le riflessioni di Stanley Cavell in dialogo con la filosofia di Wittgenstein, v. S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, Roma, Carocci 2001.

sapere, ereditato nel mondo medievale, si articola in trivio e quadrivio, ossia da un lato le future scienze umane o *Geisteswissenschaften*, scienze dello spirito (retorica, grammatica ossia latino, dialettica ossia filosofia) e dall'altro quelle appartenenti a un curriculum orientato alle *Naturwissenschaften*, le scienze della natura (aritmetica, geometria, astronomia e musica). Come è evidente, si tratta di un sistema del sapere che contiene solo una di quelle che successivamente sarebbero state considerate le arti vere e proprie, relegate fino al Rinascimento e oltre, tra le arti servili, confuse insieme alle attività tecniche e artigianali. Si tratta di un percorso che porta dunque alla risemantizzazione del termine arte, sottratto definitivamente dagli enciclopedisti ai saperi meramente contemplativi e delimitato alle forme di attività, la cui rilevanza estetica è indicata, per un certo periodo, dall'attributo bello (si pensi alle Accademie delle belle arti nate nel Seicento)²⁵. Come ho sottolineato nel corso, dietro a questo cambiamento di natura semantica c'è una trasformazione sociopolitica epocale in cui la filosofia svolge un ruolo fondamentale. La nascita dell'estetica nel Settecento consente infatti di prendere le distanze da un modello teoretico introdotto dalla filosofia platonica, un modello che comprende anche una concezione 'classista' di *paideia*. Attraverso di essa Platone individua nella *Repubblica* tre classi di cittadini con funzioni sociali diverse, guerrieri, agenti nel dominio materiale, filosofi-governanti, e li destina a tipi di istruzione diversi. Platone propone, cioè, un'idea di stato in cui i governanti devono essere coloro in grado di contemplare con mente pura la verità, dunque i filosofi, capaci di liberarsi dal mondo delle apparenze e della *doxa* per avere accesso a quello delle idee. L'ostilità di Platone verso le arti e in particolare verso l'*epos* e la poesia lirica (con accompagnamento musicale) è legata al fatto che esse affondano le loro radici nelle emozioni, evocate appunto attraverso la dimensione della musica, del ritmo e della danza. Già in Platone ritroviamo dunque una visione filosofica che separa nettamente ragione e affetti e dunque la mente e il corpo. Per invertire questa tendenza della filosofia, rilanciata dal pensiero cartesiano,

25 V. D. Chateau, "Art" in B. Cassin, *Dictionnaire européen des philosophies. Encyclopedie des intraduisibles*, Paris, Seuil 2004, pp. 108-115. Come ricordato in questo percorso, l'aggettivo "bello" e i suoi corrispondenti nelle altre lingue sarebbero successivamente divenuti pleonastici, avendo assunto in sé il termine arte questa caratterizzazione.

bisogna dunque, come già accennato, aspettare la svolta estetica impressa da coloro che sono considerati i fondatori della disciplina, Baumgarten, che ne inventa il nome, e Vico, che, pur non utilizzando il termine, è, secondo Benedetto Croce, il suo esponente più radicale. Nel circoscrivere il dominio dell'estetica a quello di una gnoseologia inferiore con una propria perfezione, Baumgarten le conferisce uno statuto indipendente da quello della razionalità che ha accesso a idee chiare e distinte e la collega direttamente all'ambito della retorica, della poetica e all'attività immaginativa. Ma, appunto, ben più radicale è la polemica di Vico contro il logocentrismo cartesiano²⁶. La sua rivendicazione di un'origine sentimentale dell'umanità che crea un mondo fantastico nasce dalla consapevolezza del potenziale creativo dell'ignoranza (secondo la celebre degnità *homo non intelligendo fit omnia*). Anche nel caso della *Scienza nuova* di Vico sono chiare le implicazioni pedagogiche e didattiche della sua dottrina che si interroga sull'origine del mondo simbolico, religioso e politico umano. L'intuizione vichiana dell'origine plurilinguistica dell'umanità e della divaricazione progressiva dei tre tipi di lingue ha un correlato politico-pedagogico in quanto essa coincide, come abbiamo già visto, con l'affermarsi del gruppo egemone dei *patres* su quello dei famoli, attraverso un conflitto che porta al prevalere della razionalità e del monolinguisimo. Inclusiva è dunque la dimensione delle origini, in cui le tre lingue, ossia la modalità gestuale, corporea, iconica in senso ampio coesiste con quella poetica che utilizza il medium vocale e con quella razionale attraverso l'uso di segni convenzionali che solo nell'ultima fase diventeranno prevalenti. Nel ricostruire il conflitto di classe tra *patres* e famoli, in seguito patrizi e plebei, e le specifiche forme mitologiche a cui i due gruppi contrapposti danno forma, Vico propone un modello che avrà un'influenza duratura nel contesto politico novecentesco e che avrà interpretazioni contrastanti che rispecchiano l'orientamento politico comunista e socialista e quello, a esso opposto, dei liberali e dei conservatori.

26 J. Trabant, *Scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, Roma-Bari, Laterza 1996 (primo capitolo, pp. 7-36); si veda anche il recente denso saggio di Valagussa che pone al centro dell'indagine il certo della finzione e il vero politico di un'uguaglianza che funge da ideale regolativo, v. F. Valagussa, *Lo sguardo di Vico. Vero, certo, vero*, Napoli, Edizioni di Storia e Filosofia, 2024.

Nel corso di Storia dell'estetica mi è sembrato essenziale riferire la dimensione inclusiva anche ai contenuti dei programmi scolastici e universitari mettendo in discussione un canone che nei manuali della disciplina esistenti molto raramente dà voce a figure femminili di filosofe e artiste o mette a tema questioni relative al genere e alla differenza sessuale; in una comunità docente in cui le donne rappresentano la maggioranza in ogni ciclo scolastico tale canone appare sempre più incongruo²⁷. Per questo ho proposto anche una rilettura al femminile dell'origine poetico-mitica dell'umanità proposta da Vico presentando il contributo di Bachofen sui miti ginecocratici sviluppato nella monumentale opera *Das Mutterrecht*, quello di Heide Göttner Abendroth sulla produzione mitica nell'epoca pre-patriarcale e l'interpretazione che Adriana Cavarero compie dei miti al femminile fondati sulla voce nel saggio *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*²⁸. Cavarero legge tali miti come la risposta femminile alla fondazione platonica della filosofia attraverso l'espunzione della dimensione vocale così come del femminile con essa identificato. Nel proporre più percorsi all'interno del programma del corso di storia dell'estetica il criterio della selezione ha privilegiato riflessioni estetiche di cui successivamente è stata messa in evidenza la valenza politica e pedagogica: così la *Critica della facoltà di giudizio* di Kant è stata presentata attraverso le sue trattazioni maggiormente fruibili rispetto a un contesto pedagogico inclusivo: il senso comune e la massima del pensiero ampio che invita a pensare

27 Tra le tesi di laurea dedicate al pensiero della differenza, alle filosofie femministe e alle pratiche di scrittura femminili vorrei ricordare i seguenti lavori: Silvia Cotta Ramusini, *Linguaggio di genere. Il valore della differenza* (tesi discussa l'1/07/2022); Silvia Pedercini, *Educare alla differenza. Dalla teoria della differenza sessuale di Irigaray alla costruzione di un'etica della cura* (tesi discussa il 13/03/2023); Serena Stagnaro, *Il pensiero della differenza sessuale di Luce Irigaray: Critica del patriarcato, costruzione della soggettività femminile, dimensione etico-politica e diritti sessuati* (tesi discussa il 30/05/2023);

28 V. J.J. Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino, Einaudi 1988; H. Göttner-Abendroth, *Le società matriarcali del passato e la nascita del patriarcato*, Milano, Mimesis 2023; A. Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili della filosofia antica*, Milano, Feltrinelli 1992; Id. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli 2005; E. Cantarella, "Matriarcato", Voce dell'Enciclopedia delle scienze sociali Treccani ([https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/)).

assumendo la prospettiva di tutti i proprio interlocutori²⁹. Il potenziale politico di questa trattazione è stato lucidamente individuato da Hannah Arendt nella sua riflessione sul giudizio politico ripresa a sua volta da Oliver Marchart nella sua proposta teorico-politica sulla democrazia radicale e sul ruolo dell'arte performativa in alcuni movimenti novecenteschi di protesta³⁰. Anche il contributo di Judith Sigmund è stato analizzato perché esso si confronta con la riflessione estetica kantiana rivendicandone il potenziale politico contro le interpretazioni che pongono in primo piano il carattere disinteressato del giudizio di gusto e in consonanza con la propria pratica artistica nell'ambito dell'arte partecipativa caratterizzata da un forte impegno sociale³¹. Le posizioni teorico-politiche di Donatella Di Cesare sulla *polis* greca sono state inserite nello stesso percorso in quanto esse ripercorrono la discussione filosofico-politica sulla democrazia radicale offrendo una analisi semantica accurata del lessico politico nella filosofia e storiografia antica e una disanima originale delle esperienze di democrazia radicale in alcune città della Grecia antica (incluse le colonie italiche)³². Di Cesare stabilisce al tempo stesso un dialogo con la tematizzazione dei conflitti e delle aporie della vita democratica all'interno della tragedia ossia della complessa forma d'arte che è stata parte integrante della vita della *polis* ateniese. Tutte queste interlocutrici potrebbero arricchire i programmi scolastici di punti di vista e tematiche utili a rinnovare i tradizionali percorsi. Anche nei percorsi successivi in cui il corso di storia dell'estetica si

29 I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999; H. Arendt, *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant*, Genova, il Melangolo 2005.

30 O. Marchart, *Quando la politica danza. Riflessioni politiche sulla coreografia, la danza e la protesta* in *Le frontiere dell'agire tra arte, filosofia e politica* (a cura di Camilla Croce e Charles Feitosa), numero monografico di *Areté. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences*, n. 6, 2021, pp. 171-184 (arete.unimarconi.it/wp-content/uploads/Arete_6_2021_10_Marchart.pdf)

31 J. Sigmund, *Begrenzte ästhetische Freiheit als Ermöglicherin künstlerischen Handelns / Sulle frontiere della libertà estetica e sull'agire artistico*, *Le frontiere dell'agire tra arte, filosofia e politica* (a cura di Camilla Croce e Charles Feitosa), numero monografico di *Areté. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences*, n. 6, 2021, pp. 141-70 (https://arete.unimarconi.it/wp-content/uploads/Arete_6_2021_09_SIEGMUND_COMPLETO.pdf)

32 D. Di Cesare, *Democrazia e anarchia. Il potere nella polis*, Torino, Einaudi 2023.

articola si sono privilegiate trattazioni e punti di vista che possono da un lato spiegare il ruolo della filosofia del Novecento nel creare l'inclusione scolastica, dall'altro costituire nuovamente alternative rispetto a programmi scolastici di filosofia che si arrestano solitamente agli inizi del Novecento e che tendono a privilegiare la filosofia della conoscenza rispetto a prospettive alternative come quelle dell'estetica e della filosofia del linguaggio. Questo è il senso del percorso che prende avvio da Ludwig Wittgenstein presentandone la filosofia che si concepisce come una pratica trasformativa che lavora sul modo di guardare le cose e conia non a caso, nel periodo più maturo, le nozioni di cambiamento di aspetto e di vedere-come³³. Maestro di scuola per un breve periodo Wittgenstein considera fondamentali nel corso della sua attività filosofica più tarda i giochi linguistici legati all'apprendimento e dunque anche la relazione tra docente e allievo. La nozione wittgensteiniana di somiglianza di famiglia, sfidando la teoria classica dei concetti, offre un buon modello di quel *continuum* aperto di differenze a cui l'inclusione deve necessariamente fare riferimento senza pretendere di sussumerle a partire da un set di elementi fissi caratterizzanti. La concezione wittgensteiniana della filosofia come terapia da quella malattia che essa stessa è, in quanto forma di ragione totalizzante, è declinata anche da Gianni Vattimo che sviluppa un pensiero estetico concepito come pensiero debole ossia come processo di indebolimento di una razionalità violenta di cui Vattimo svela le implicazioni etico-politiche, confrontandosi con il pensiero di Nietzsche e di Heidegger e proponendo un'interpretazione 'debolista' della religione cristiana³⁴. Anche Emilio Garroni nel concepire l'estetica come filosofia non speciale e nell'enuclearne i tratti peculiari in dialogo con l'ultima *Critica* kantiana si inserisce nell'alveo di un pensiero italiano estroflesso che anche senza tematizzare esplicitamente la sua dimensione etico-politica ha visto

33 L. Wittgenstein *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi; S. Fortuna, *Il giallo di Wittgenstein*, Milano, Mimesis 2009; G. Basile, "Leggere e comprendere il mondo come prassi: Ludwig Wittgenstein e il Dizionario per le scuole elementari", in R1FL, 2024.

34 G. Vattimo, *Credere di credere*, Milano, Garzanti 1996; v. S. Fortuna, "Collettività e inclusione. Il pensiero debole e la rimozione di alcune trasformazioni radicali" in Morgana Web, settembre 2023 (www.fatamorganaweb.it/il-pensiero-debole-e-la-rimozione-di-alcune-trasformazioni-sociali-radicali/)

nella filosofia un laboratorio per rendere possibili processi di democratizzazione attraverso l'emergere di un'istanza critica strettamente legata al sentimento estetico che coincide con il giudizio riflettente kantiano³⁵. Il percorso successivo conduce all'interno di un paradigma essenziale per il pensiero estetico nella prospettiva in cui lo abbiamo considerato, quello della psicoanalisi, che mette a tema proprio la crisi della razionalità occidentale. Seguendo un'indicazione dell'*Italian Thought* di Roberto Esposito, abbiamo considerato questo pensiero estroffeso, che si fa anche pratica terapeutica, senza distinguere nettamente le figure degli psicoanalisti e delle psicoanaliste da quelle delle filosofe e dei filosofi. Al centro viene piuttosto posta appunto quella crisi della razionalità denunciata dalla psicoanalisi e a cui essa reagisce creando un modello metapsicologico che spiega le patologie che produce e una terapia che affida la cura al dialogo tra analista e analizzando e dunque a una dimensione linguistica³⁶. Nei contributi di Freud, Jung, Lacan, Recalcati emergono le diverse modalità con cui la psicoanalisi tematizza l'attività simbolica umana, sia essa il mito, l'arte o le varie pratiche discorsive legate al linguaggio verbale. La dimensione pedagogica esibisce la sua affinità con la pratica psicoanalitica che appare, secondo un celebre detto freudiano, uno dei mestieri impossibili, accanto appunto all'insegnare e al governare³⁷. Affermazione paradossale che vuole

35 E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, Bari-Roma, Laterza 2005.

36 Marina De Paolo in un suo saggio mette in luce le affinità tra la creazione della psicoanalisi da parte di Freud e i suoi sviluppi in Jung e Lacan da un lato e, dall'altro, la riflessione epistemologica di Saussure che porta alla creazione della linguistica generale; v. M. De Palo, *Saussure e gli strutturalismi*, Roma, Carocci, pp. 259-272); Felice Cimatti si sofferma sulle profonde affinità tra l'istanza emancipatrice dai vincoli della razionalità linguistica della filosofia francese del Novecento e le elaborazioni della psicoanalisi di Lacan, v. F. Cimatti, *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del Novecento*, Genova, il Melangolo 2023, v. in particolare pp. 121-174 e pp. 279-317.

37 Ringrazio Camilla Croce per il produttivo confronto su questo tema e per la concettualizzazione della nozione di inclusione in un orizzonte lacaniano: l'interpretazione dell'affermazione all'impossibilità del mestiere dell'insegnante sembra rimandare alla paradossalità di una attività che deve presupporre obiettivi che si modificano costantemente grazie alla comunità dei discenti e alle loro specifiche esigenze educative. Quello che va modificato è insomma una concezione pedagogica ordinaria che è quella che rende appunto i tre mestieri impossibili, poiché ancora correlata a un modello di razionalità forte. La

mettere l'accento sulle tensioni, i conflitti, le contraddizioni connesse a pratiche comunque fondanti e dunque ineludibili per le comunità umane³⁸. All'interno di questo percorso le voci femminili di Julia Kristeva, Luce Irigaray e Luisa Muraro propongono una prospettiva ulteriore rispetto a quella maschile elaborando modelli in cui la dimensione corporea appare una matrice fondante del significare e la differenza sessuale una declinazione simbolica che il patriarcato ha per millenni obliterato. Tali contributi vanno tutti nella direzione di un ripensamento e di una apertura rispetto al canone filosofico ancora in auge a scuola e all'università: l'appello al genio femminile di un'opera di Kristeva dedicata a Arendt, Colette e Melanie Klein; il corpo a corpo di Irigaray con la filosofia allo scopo di far riemergere una differenza sessuale la cui simbolizzazione è stata rimossa dalla tradizione occidentale e l'attenzione di Muraro per figure femminili di mistiche ed eretiche dimenticate dalla storia ufficiale, così come la sua riflessione su un ordine simbolico della madre che consenta di manifestare un debito di gratitudine che il patriarcato impedisce di dare a coloro che danno la vita. Si tratta di contributi che sono stati oggetto di attenzione all'interno del pensiero femminista; il collettivo di filosofe Diotima di cui Muraro è stata tra le fondatrici si è ad esempio formato con l'obiettivo di leggere e discutere insieme la filosofia della differenza sessuale di Irigaray³⁹. Tuttavia la tradizione di

descrizione del passaggio da integrazione e inclusione scolastiche delineata da Dovigo fa proprio riferimento a questa trasformazione che supera il concetto di un'assimilazione che deve 'normalizzare' il più possibile soggetti difforni a un assetto educativo stabile e imm modificabile a un'idea, quella appunto dell'inclusione, che parte proprio dalle differenze per costruire percorsi di apprendimento non precostituiti; v. F. Dovigo "L'Index per l'inclusione: una proposta per lo sviluppo inclusivo della scuola" in *L'Index per l'inclusione. Promuovere l'apprendimento e la partecipazione nella scuola*, Trento, Erikson, 2008, pp. 13-21 (<https://www.csie.org.uk/resources/translations/IndexItalian.pdf>)

38 Il confronto dello psicoanalista Massimo Recalcati con la dimensione pedagogica e didattica (v. M. Recalcati *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Torino, Einaudi 2014) è stato molto utile ad alcuni miei studenti e laureandi insegnanti nelle scuole professionali per mettere a fuoco l'importanza della dimensione del desiderio e della difficoltà di riattivarla in studenti che si sentono destinati a occupare il gradino più basso della scala sociale.

39 L. Irigaray, *Io amo a te*, Torino, Bollati Boringhieri 1993; L. Muraro *Maglia e uncinetto. Racconto linguistico-politico sull'inimicizia tra metafora e metonimia*, Milano, Feltrinelli 1981; E. Fachinelli, G. Sartori, L. Muraro, *L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola*, Torino,

pensiero femminista ancora trova a fatica un posto all'interno dei programmi scolastici nonostante la vocazione inclusiva di tale pensiero appaia evidente e vada ben oltre le problematiche legate al genere⁴⁰. Nell'itinerario finale del corso, dopo aver seguito la connessione tra dimensione estetica e dimensione politico-pedagogica dal punto di vista dell'estetica, si è per così dire transitato nel campo pedagogico con l'obiettivo di presentare alcune proposte di rilettura in chiave pedagogica di concetti elaborati da Heidegger, Wittgenstein e Nietzsche, così come di alcune utilizzazioni di pratiche come l'improvvisazione o in senso più generale la drammaturgia in contesti didattici facendo riferimento in particolare ai contributi di Barba, Massa e Rivoltella che nella sua *Drammaturgia didattica* presenta egregiamente alcune intuizioni didattiche sul ruolo del teatro in classe di Mario Lodi⁴¹. Infine, nello stesso itinerario, siamo tornati all'estetica per individuare alcune proposte di pensiero performativo che vanno a modificare la stessa forma dell'attività filosofica: essa diventa pratica decostruttiva in forma di performance nell'idea di performative thinking del filosofo brasiliano Charles Feitosa e traduzione intersemiotica di opere filosofiche in progetti teatrali, musicali e coreografici nel progetto di ricerca portato avanti da Rosario Diana⁴². Anche le pratiche filosofiche fondate sulle atmosfere sviluppate da Fulvia Galli della Loggia all'interno dell'Associazione "Lo sguardo e la voce" lavorano sulla trasformazione personale reinterpretando miti e opere letterarie e filosofiche a partire dalle esperienze delle persone coinvolte⁴³. In questo contesto sono tornata a riflettere sul formato di Half a Classroom che è nato dall'esigenza di fornire fondamenti teorici adeguati agli artisti arrivando però a constatare che una riflessione *ex post* su tale esperienza seminariale conduce piuttosto a valorizzare la dimensione

Einaudi 1971.

40 V. A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori 2002.

41 V. P. Rivoltella, *Drammaturgia didattica. Corpo, pedagogia, teatro*, Brescia, Morcelliana 2021.

42 V. R. Diana, «Filosofia-teatro-politica: un percorso di ricerca» in Bollettino del centro studi vichiani, 2023 (<http://www.bcsv.cnr.it/articoli/2023-53-03>)

43 Per una presentazione del progetto v. *Lo sguardo e la voce* (<https://www.losguardoelavoceaps.it/>). Rimando inoltre all'articolo di Silvia Paris, pubblicato in questo stesso volume "Arte: finzione o verità? Mimesi, creatività e riflessione: un gioco complesso".

performativa come ingrediente fondamentale per la riflessione estetica e dunque a superare la separazione originaria tra talk e art workshop prevista dal seminario a favore di una diversa elaborazione del pensiero in grado di esprimersi appunto attraverso performance e formati esperienziali in cui il pensiero può assumere anche forme tradizionalmente considerata artistiche o letterarie.

5. Osservazioni conclusive sulle pratiche dell'inclusione

Dopo aver delineato questa cornice storica dell'estetica come pensiero (auto) trasformativo la cui applicazione ai contesti educativi ha prodotto strumenti pedagogici potenti vorrei tornare in conclusione a riflettere su coloro che in un arco temporale di quasi cinquant'anni hanno reso possibile l'inclusione scolastica, le e gli insegnanti di sostegno. Il profilo di queste figure è molto diversificato, tanto che è impossibile tracciarne un identikit. Due caratteristiche costituiscono però per così dire un minimo comune denominatore: il sesso a larga maggioranza femminile e la giovane età (perché il sostegno ha spesso rappresentato un passaggio necessario per transitare verso la cattedra di insegnante di classe). Soprattutto nella prima fase dell'inclusione scolastica, mentre si producevano saperi, metodologie e percorsi formativi finalizzati a formare questa figura, le insegnanti di sostegno hanno agito in modo invisibile e, soprattutto, evidentemente, nei casi in cui essa ha funzionato bene⁴⁴. Oggetto di attenzione mediatica sono infatti esclusivamente i casi in cui l'inclusione non funziona, quelli che suscitano sconforto, senso di impotenza e ovviamente accuse di incompetenza a coloro che avrebbero fallito nello svolgere il loro compito. Uso il condizionale per sollevare il dubbio che ciò che viene tacciato come fallimento possa in realtà essere considerato da una prospettiva diversa immaginando comparativamente uno scenario di

⁴⁴ Si ricorda il lavoro di ricerca pluriennale compiuto da Indire. Istituto nazionale Documentazione Innovazione Ricerca educativa (<https://www.indire.it/tag/inclusione/>) e lo studio recente, A. Bergamo, *Il lungo cammino dell'inclusione. Spunti e riflessioni per l'insegnamento di Legislazione scolastica primaria e secondaria per l'integrazione scolastica*, Padova, Cleup, 2024.

esclusione in cui tale fallimento non ci sarebbe stato. Ma quale sarebbe stato il presunto successo formativo in un contesto di classe o persino di scuola speciale ossia separata nei confronti dei soggetti disabili?⁴⁵ In un dibattito pubblico acceso in cui l'inclusione scolastica è costantemente sotto attacco è lecito porsi questa domanda mettendo al centro la dimensione politica e il concetto di democrazia. L'inclusione scolastica resa possibile non solo e non tanto da una legge (che, come è ben noto, in Italia, può essere disattesa semplicemente non applicandola), ma soprattutto dalla sua realizzazione concreta a opera di tanti individui mostrerà così delle specificità politiche che non vengono adeguatamente considerate. Non si è colto, cioè, mi pare, il gesto squisitamente politico di coloro che hanno praticato l'inclusione a scuola, perché credevano che essa fosse necessaria e che fosse realizzabile solo applicando o meglio inventando spesso forme nuove, investendo le proprie energie per realizzare progetti creativi in ambito artistico, spesso teatrale, in grado di coinvolgere l'intera classe. Nell'ipotesi probabilmente irrealizzabile di creare un archivio completo di tutto ciò che è stata l'inclusione attraverso le testimonianze di coloro che l'hanno fatta e la documentazione sulle sperimentazioni didattiche attraverso cui è stata di volta in volta realizzata emergerebbero degli aspetti legati anzitutto a quelle pratiche politiche oggi al centro del dibattito filosofico europeo, rubricate sotto l'etichetta di anarchia o di democrazia radicale. Senza rivendicare per lo più alcuna appartenenza politica o etichetta teorica le donne e gli uomini che hanno praticato l'inclusione scolastica erano consapevoli di muoversi contro un sistema politico conservatore ancora ben incarnato nell'istituzione scolastica. Sapevano dunque di dover attuare strategie di evitamento delle norme, stratagemmi per appianare conflitti con le docenti 'vecchio stampo'. Sapevano in modo più o meno riflesso dove trovare alleati: nel mondo dell'arte contemporanea anzitutto, dove indirizzi artistici come l'arte partecipativa fornivano modelli di inclusione sociale. E senza possedere l'ampio palcoscenico e la visibilità sociale di cui tali artisti disponevano sono

45 Su questo punto delicatissimo, preziose appaiono le analisi svolte da Ianes sulla "normale specialità": v. D. Ianes "L'Index per l'inclusione: dai Bisogni Educativi Speciali ai Livelli Essenziali di Qualità" in *L'Index per l'inclusione. Promuovere l'apprendimento e la partecipazione nella scuola*, Trento, Erikson, 2008, pp. 64-74.

stati anche loro artiste e artisti di un processo il cui esito spesso è stato definito fallimentare. Del resto, artisti e poeti contemporanei hanno tematizzato il fallimento come dimensione inaggrabile della loro pratica (si pensi ad esempio a Pierpaolo Pasolini)⁴⁶. Il lavoro degli insegnanti di sostegno è avvenuto per così dire in segreto, c'è chi ha fatto riferimento ai misteri, alla dimensione religiosa del rituale che non va rivelato⁴⁷. L'inclusione a cui si rimprovera di essere un mito è di fatto qualcosa che richiede fiducia, il sentimento della sua necessità, a prescindere dai risultati che via via si possono ottenere. L'inclusione scolastica nella declinazione che ne hanno dato in quasi mezzo secolo i suoi innumerevoli attori si è sempre anarchicamente sottratta alla pretesa, avanzata da una ragione onnipotente, che si possa determinare, magari escogitando indicatori specifici, la misura che possa decidere quando è legittimo includere e quando invece è meglio di no. In questo senso, assolutamente laico ossia aconfessionale, l'inclusione ha una dimensione religiosa in quanto è fondata su una fede che deve essere alla base di un concetto di democrazia come inclusione di tutti cittadini fin dalla formazione. Ricercando un personaggio filosofico à la Deleuze che incarni la figura anzi la comunità delle insegnanti di sostegno (al femminile per indiscutibile preponderanza quantitativa) l'ho identificato nella figura delle anime belle della *Fenomenologia dello spirito*⁴⁸.

46 La letteratura italiana si è confrontata in più forme e occasione con i temi dell'esclusione/inclusione; esemplare è il caso dell'opera di Pierpaolo Pasolini, esplorata con profitto attraverso i temi della regressione e del fallimento in un convegno all'università di Paris Sorbonne (v. "Pier Paolo Pasolini entre régression et échec", a cura di Paolo Desogus, Manuele Gragnolati, Christoph F.E. Holzhey e Davide Luglio, in *La Rivista*, 4, 2015).

47 Si tratta del volume di Elena Zorzi, E. Zorzi, *L' insegnante Improvisatore*, Edizioni Liguori, Napoli, 2020; la dimensione del mistero evocata dalla pedagogista è menzionata da Silvia Maccariello nel suo contributo in questo stesso volume, v. S. Maccariello, "Con Occhi Freschi. L' improvvisazione come pratica artistica, formativa e filosofica nel dibattito italiano contemporaneo".

48 Nel convegno vichiano svolto il 25/10/2024 presso l'università Guglielmo Marconi, "Giambattista Vico e le sfide del contemporaneo. Ripensare la *Scienza nuova* in occasione del 280° anniversario dalla pubblicazione (1744-2024)", Davide Luglio nella sua relazione "Stupidi, insensati ed orribili bestioni. I "personaggi filosofici" di G.B. Vico" ha applicato in modo originale la nozione di personaggio filosofico di Deleuze alla figura collettiva dei bestioni di Vico, una figurazione importante per riflettere sulla questione politica del processo di

Hegel colloca questa figura al fine del percorso dello spirito ossia alle soglie del sapere assoluto⁴⁹. Per definire tale figura collettiva che storicamente evoca la comunità di donne intellettuali, letterate e artiste, animatrici di salotti letterari tra Settecento e Ottocento che Hegel aveva conosciuto, il filosofo fa riferimento a due elementi estremamente pertinenti anche riguardo alla comunità delle insegnanti di sostegno: la genialità morale declinata attraverso forme rituali specifiche (una sorta di religione collettiva che celebra la stessa divinità delle celebranti) e un discorso persuasivo che esibisce appunto la propria fede rafforzando la dimensione collettiva delle anime belle. Questo aspetto nella figura fenomenologica hegeliana entra in conflitto con i soggetti agenti e produce quella dialettica relazione che fa emergere la debolezza delle anime belle ossia la difficoltà di estraniarsi, di confrontarsi con il mondo esterno in modo efficace. Questo non inficia però l'eccellenza morale delle anime belle che, come figura collettiva, rappresentano, non a caso, il culmine del percorso fenomenologico di Hegel. E le anime belle dell'inclusione? Si può dire che esse devono necessariamente confrontarsi con il mondo esterno, con le innumerevoli figure del mondo della scuola (i tanti insegnanti di classe arroccati ai programmi di un sapere totalizzante di matrice gentiliana), ma anche della cultura, del giornalismo che mettono in discussione il loro operato ed enfatizzano i casi di difficoltà, i fallimenti, le insufficienti competenze. Di fronte a questi attacchi il gesto dell'anima bella è quello di rinchiudersi nella sua fede nell'inclusione sostenendo che è un principio di democrazia da cui non si può derogare⁵⁰. Concordando con questa convinzione mi sembra però

integrazione/inclusione; la figura fenomenologica dell'anima bella potrebbe avere un'analoga funzione per cogliere aspetti importanti del profilo dell'insegnante di sostegno.

49 Ringrazio Stefania Achella, le altre organizzatrici e partecipanti del convegno Gendering Idealism svolto presso l'Università degli studi di Chieti dal 20 al 22 novembre 2024 in cui ho presentato una relazione dal titolo "Alcune interpretazioni gendered (e disobbedienti) della figura fenomenologica delle anime belle" presentando come sorta di "caso di studio" la figura delle insegnanti di sostegno, anime belle contemporanee coinvolte in sfide diverse, ma connesse alla figura hegeliana da una analoga eccellenza di natura etico-religiosa.

50 Riguardo all'inclusione scolastica in Germania notevole il lavoro degli insegnanti attivisti, Barbara Wenders e Reinhard Stähling, che hanno fatto appello alla necessità della disobbedienza civile di fronte alle resistenze e lentezze del loro Paese nel creare l'inclusione:

che il compito della prossima fase del percorso di inclusione sia quello di rendere le agenti dell'inclusioni maggiormente consapevoli del gesto politico, filosofico, artistico di cui sono portatrici e di creare intorno a loro una rete sociale molto più ampia, che possa far condividere collettivamente lo sconforto inevitabile di tante situazioni e relativizzare i presunti fallimenti. Lasciare alle spalle la solitudine dei genitori di bambini e ragazzi disabili e di questi ultimi è stato il primo obiettivo dell'inclusione scolastica, ma tale obiettivo non potrà essere realizzato finché non vengono attivate reti sociali che restituiscano agli insegnanti di sostegno il senso e il valore sociale inestimabile di quello che fanno ogni giorno.

v. R. Stähling, B. Wenders, *Ungehorsam im Schuldienst. Der praktische Weg zu einer Schule für alle*, [Disobbedienti nell'istituzione scolastica. La via pratica a una scuola per tutti]. Baltmannsweiler Schneider Verlag, 2009. All'esperienza didattica di Barbara Wenders e a quella di discenti nella scuola di Münster, Berg Fidel, Hella Wenders ha dedicato l'omonimo documentario, *Berg Fidel* (2011). Si segnala inoltre la ricerca di dottorato ancora in corso di Annamaria Franco, futura dirigente scolastica che, nell'ambito del dottorato di ricerca in Scienze umane dell'Università Guglielmo Marconi, sta dedicando la sua tesi al tema dell'inclusione scolastico, conducendo una serie di questionari e interviste a insegnanti e dirigenti scolastici e analizzando i risultati emersi dalla ricerca.

Attesa, buio e luce. Il processo creativo di Lucio Fontana

VIVIANA RUBICHI¹

Sommario: L'arte come evoluzione naturale e trasformazione del tormento umano. 1. Perché una lectio performance trasformativa? 2. Opus e trasformazione: “*nell'origine c'è già la fine*”? 3. Fontana, la meditazione e i quanta. 4. Esplorare il vuoto: il dualismo materiale e immateriale nei concetti spaziali. 5. Ferita e taglio: Caravaggio e Fontana tra rivelazione e infinito.

Abstract: This contribution explores the life, creative process, and work of Lucio Fontana, the inventor of Spatialis reporting the contents of a Performative Lecture (LPT) that merged theory and practice. The journey focuses on the artist's evolution, highlighting his ability to unite vision and concrete action, giving rise to a transformational process that engages body, mind, and soul. The lecture gave voice to Fontana, retracing the stages of his creative process through three fundamental movements: vision, attitude, and actions inspired by intuition. The selected works testify to this evolution, portraying the artist as a co-creator of his masterpiece and emphasizing his role as an actor who, as the protagonist, follows a script of transformation.

Fontana's creative process is distinguished by his continuous exploration of the boundaries between space, matter, and perception, with a particular

1 L'autrice è docente di Storia dell'arte contemporanea, Psicologia dell'arte, Antropologia culturale presso l'Università Guglielmo Marconi.

focus on the “Spatial Concepts” series. The analyzed works reveal a profound reflection on absence and presence, symbolized by the dialectic between waiting, darkness, and light. Darkness, understood as an empty and indeterminate space, becomes the stage on which light—or the physical intervention on the surface—marks a rupture with pictorial tradition and opens up a new aesthetic dimension.

This study focuses on Fontana’s methodologies in expressing the invisible, exploring the tension between representation and artistic action, material and immaterial, and the philosophical and ontological implications of his works. Additionally, it reflects on the role of waiting as a meditative process preceding the creative act, suggesting that the artist’s intervention emerges as a “gesture” manifesting itself in darkness to illuminate a new horizon of contemporary art. Supporting the lecture, recited passages, reflections, and readings intertwined with a musical performance that modulates the moments of intensity and silence within the creative process have engaged students in an improvised performance that stimulates their own transformational process.

Questo contributo esplora la vita, il processo creativo e l’opera di Lucio Fontana, l’inventore dello Spazialismo, offrendo una sintesi di una Lezione Performativa (LPT) che ha unito teoria e pratica. Il percorso si concentra sull’evoluzione dell’artista, mettendo in luce la sua capacità di coniugare visione e azione concreta, dando vita a un processo trasformazionale che coinvolge corpo, mente e anima. La lezione ha dato voce a Fontana, ripercorrendo le fasi del suo processo creativo attraverso i tre movimenti fondamentali: visione, atteggiamento e azioni ispirate dall’intuizione. Le opere selezionate testimoniano questa evoluzione dell’artista come co-creatore del proprio capolavoro, enfatizzando l’aspetto dell’attore che, come protagonista, segue una sceneggiatura di trasformazione.

Il processo creativo di Fontana si distingue per la sua continua esplorazione dei confini tra spazio, materia e percezione, con un focus particolare sulle serie dei “Concetti Spaziali”. Le opere analizzate rivelano una riflessione profonda sull’assenza e la presenza, simbolizzate dalla dialettica tra attesa, buio e luce. Il buio, inteso come spazio vuoto e indeterminato, diventa il palcoscenico su cui la luce, o l’intervento fisico sulla superficie, segna la rottura con la tradizione pittorica e apre a una nuova dimensione estetica.

L’indagine si focalizza sulle metodologie di Fontana nell’esprimere l’invisibile, esplorando la tensione tra rappresentazione e azione artistica, materia e immateriale, e le implicazioni filosofiche e ontologiche delle sue opere. Inoltre, si riflette sul ruolo dell’attesa come processo meditativo che precede l’atto creativo, suggerendo che l’intervento dell’artista sia il risultato di un’emergenza, di un “gesto” che si manifesta nel buio per illuminare il nuovo orizzonte dell’arte contemporanea. A supporto della lezione, brani recitati, riflessioni e letture si sono intrecciati con una performance musicale che modula i momenti di forza e silenzio del processo creativo, coinvolgendo gli studenti in una performance improvvisata che stimola il loro proprio processo trasformativo.

Keywords: *creative process, spatialism, performative lesson, vision, masterpiece, co-creator, transformation, improvisation, Lucio Fontana, musical performance.*

L'arte come evoluzione naturale e trasformazione del tormento umano

L'arte è spesso percepita come il prodotto di un'anima tormentata, un'espressione di emozioni profonde e travagliate. Tuttavia, questa visione non coglie appieno la complessità e la bellezza del processo artistico. L'arte non nasce necessariamente dal tormento, almeno così è come la vedo io; può invece essere il frutto di un processo naturale e intrinseco dell'evoluzione dell'essere umano. Attraverso l'arte, gli individui possono esplorare ed esprimere la loro visione del mondo, le loro emozioni e le loro esperienze, in un percorso che è tanto naturale quanto il crescere e il maturare.

Allo stesso tempo, quando lo stato di disagio o di tormento è all'origine dell'arte, esso esiste come punto di partenza per un processo di trasformazione perché deve essere risolto, ossia, trasformato. Il tormento non è fine a sé stesso, ma è destinato a essere risolto, trasformato in bellezza e armonia attraverso l'atto creativo². L'arte diventa così un mezzo attraverso cui l'individuo può elaborare e superare le proprie difficoltà, trovando nuove forme di espressione e comprensione. Un esempio significativo di come l'arte possa rappresentare un processo evolutivo e trasformativo è il lavoro di Lucio Fontana, che da sempre mi ha affascinato quanto incuriosita.

Nel suo celebre ciclo di opere "Concetti Spaziali", Fontana ha introdotto un linguaggio artistico radicalmente nuovo, rompendo con la tradizione pittorica attraverso i suoi tagli sulla tela. Questi gesti rivoluzionari non erano espressioni di disperazione, ma piuttosto esplorazioni della spazialità e del concetto di infinito. Fontana cercava di trascendere i limiti fisici della tela, aprendo nuove dimensioni e prospettive. Anche se il suo lavoro può essere interpretato come una risposta a un senso di confinamento o limitazione, i suoi tagli erano atti di liberazione e innovazione, trasformando il tormento in un messaggio di speranza

2 *Lucio Fontana*. Testi di Enrico Crispolti, Luca Massimo Barbero, Edward Lucie-Smith, Forma Edizione, Firenze 2015. Questo libro contiene saggi critici che approfondiscono la genesi e i contenuti delle opere di Lucio Fontana, evidenziando il concetto di Spazialismo e la trasformazione del tormento.

e apertura verso l'infinito. Questi tagli, che possono sembrare semplici gesti, sono in realtà atti profondamente meditati che invitano lo spettatore a riflettere sulla natura dello spazio e della materia, rendendo l'arte un processo continuo di scoperta e trasformazione³. Il lavoro di Fontana dimostra come l'arte possa innescare un'evoluzione nella nostra percezione del mondo circostante. Le sue opere rivelano l'arte come un viaggio di scoperta personale e crescita, capace di trasformare il tormento in espressione creativa e di celebrare la bellezza della vita in tutte le sue forme.

Perché una lectio performance trasformativa?

Una lectio performance trasformativa è un tipo di evento accademico che combina elementi della lezione tradizionale con una dimensione performativa, volta a stimolare una riflessione profonda e a generare un cambiamento o una trasformazione nel pubblico⁴. Si tratta di una modalità di insegnamento che non si limita alla sola trasmissione di contenuti, ma cerca di coinvolgere emotivamente e intellettualmente i partecipanti, spesso attraverso l'uso di tecniche artistiche, performative o esperienziali. Questo tipo di approccio è spesso utilizzato nelle discipline umanistiche, artistiche o sociali e può includere narrazioni, improvvisazioni, azioni teatrali o esperimenti interattivi che rendono l'esperienza educativa non solo informativa, ma anche emotivamente coinvolgente. Il fine è creare un'opportunità di apprendimento che porti alla riflessione profonda, al cambiamento di prospettiva o, come suggerisce il termine "trasformativa", a un processo di crescita personale o collettiva⁵. Così, ciò che era già stato originariamente sviluppato all'interno

3 J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia, spazio, concetto*, Mursia Editore, Milano 1993.

4 Questo tipo di performance si basa sui principi della leadership trasformativa, che si concentra sul cambiamento positivo e sullo sviluppo personale e professionale dei partecipanti.

5 Tale approccio è particolarmente efficace in contesti aziendali e formativi, dove l'obiettivo è non solo trasmettere conoscenze, ma anche ispirare un cambiamento duraturo e positivo. Per esempio, il libro di Bernard M. Bass, *Leadership and Performance Beyond Expectations*, Free Press, New York 1985 e le opere di Bruce J. Avolio esplorano ampiamente il tema della leadership trasformativa e delle tecniche di ispirazione e coinvolgimento. Altri testi, come *The Art of*

dell'Università Guglielmo Marconi con i seminari di Half e Classroom, l'ho voluto sperimentare anche in un'altra sede universitaria, La Sapienza di Roma, all'interno della Facoltà di Lettere presso il Dipartimento di Arte e Spettacolo. In questo nuovo contesto, la Lectio Performance è stata concepita e strutturata come un percorso innovativo, con l'obiettivo di integrare il sapere teorico con un'esperienza pratica e coinvolgente, che stimolasse la partecipazione attiva degli studenti e favorisse l'apprendimento attraverso un approccio multidisciplinare. È stato come l'aver piantato un seme, facendo passare il concetto che l'arte non nasce necessariamente da un tormento, come spesso ci è stato insegnato, ma che invece può essere il frutto di un processo che rientra nella naturale evoluzione di ogni essere umano. Tuttavia, qualora ci fosse in origine uno stato di disagio o di tormento, esso esiste perché deve essere risolto, ossia, trasformato.

Opus e trasformazione: “nell’origine c’è già la fine”?

Nel contesto delle riflessioni sull'arte e sul processo creativo, il contrasto tra buio e luce riveste un ruolo centrale, come sottolineato dal celebre pittore Michelangelo Merisi - detto il Caravaggio – al quale si attribuisce questa citazione: “Quando non c’è energia non c’è colore, non c’è forma, non c’è vita”⁶. Questo concetto implica che, in assenza di luce, tutto si arresta e perde vitalità, mettendo in evidenza come la luce sia essenziale per il movimento e la trasformazione dell'esistenza. In un'ottica simile, Lucio Fontana, attraverso il suo linguaggio artistico, incarna una visione circolare della creazione, in cui ogni elemento esprime una continua evoluzione e mutazione. La circolarità diventa un principio fondamentale, non solo nella vita dell'artista, ma anche nell'opera

Public Speaking di Dale Carnegie, Adarsh Books, New Delhi 2021, offrono approfondimenti su come creare coinvolgimento emotivo e utilizzare lo storytelling per ispirare il pubblico.

⁶ La citazione può essere ricollegata alla riflessione sul concetto di luce e buio come essenziali alla vita e all'energia nell'opera caravaggesca, considerando l'uso drammatico del chiaroscuro delle sue composizioni, ma sembrerebbe non risultare in nessuna delle sue dichiarazioni documentate o scritti a lui attribuiti. Un testo che posso consigliare sul tema Caravaggio e la luce è quello di Sebastian Schütze, *Caravaggio: The Complete Works*, Stefano Zuffi (a cura di), Skira, Milano 2009.

stessa, che si fa veicolo di una trasformazione perpetua⁷. Le opere di Fontana, in particolare quelle caratterizzate dal “taglio”, esprimono un segno geometrico, lineare ma al contempo circolare, come una porta che si apre a una nuova dimensione⁸, dove il bianco diventa il luogo di una potenziale mutazione⁹. Questo processo creativo, che riecheggia le fasi alchemiche del *nigredo*, *albedo*, *citrinitas* e *rubedo*, si concretizza nell’opera di Lucio Fontana attraverso un’interpretazione originale e personale. L’artista non solo crea, ma invita lo spettatore a co-creare insieme a lui, permettendo che l’opera, in un dialogo continuo tra materia e spirito, si apra alla possibilità di nuove interpretazioni e trasformazioni, partecipando così a un’opera universale, l’Opus¹⁰.

Fontana, la meditazione e i quanta

Esplorando in profondità la vita di Fontana, non solo dal punto di vista

7 Un testo fondamentale per comprendere questo concetto è *Lucio Fontana: La scultura e la spazialità*, a cura di Germano Celant, Mondadori Editore, Milano 2000. Il volume offre un’analisi approfondita della relazione tra l’opera scultorea di Fontana e la sua innovativa concezione della spazialità.

8 Nella concezione cosmica di Fontana, il curvilineo assume un ruolo predominante. Un esempio emblematico è proprio il taglio che, piegando la tela, si trasforma in una curva, un tema ricorrente nelle sue opere.

9 Lucio Fontana, noto per aver elaborato il *Manifesto Blanco* nel 1946 in Argentina, segnò l’inizio del movimento spazialista e la sua nuova concezione dell’arte, enfatizzando il superamento della materia e delle radiazioni cromatiche. Nello specifico, l’uso del termine “bianco” nel Manifesto simboleggiava la volontà di trascendere le limitazioni materiali e aprire nuove dimensioni artistiche, caratterizzando una radicale re-immaginazione dell’esperienza visiva e sensoriale dell’arte.

10 Per chi volesse approfondire la connessione tra i processi alchemici e la trasformazione nell’arte, in particolare nell’opera di Fontana, suggerisco la lettura di questo testo di Marie-Louise von Franz, *Alchemical Active Imagination*, Shambhala, Boston 1997 (esiste un’edizione aggiornata che risale a giugno 2017, sempre edita da Shambhala). Un altro testo che esplora il processo creativo di Fontana e la sua connessione con l’alchimia e l’idea di trasformazione è quello di Antony White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, Cambridge MA, MIT Press, 2014.

artistico ma anche umano, ho scoperto che nel contesto degli anni Trenta, si dedicava a una meditazione profonda che rifletteva il suo lato più introverso e contemplativo. Dunque, un artista-esploratore (come amo definirlo) che non solo emerge non solo per le sue innovazioni stilistiche, ma anche per la sua profonda riflessione ontologica e metafisica. La meditazione, per Fontana, rappresentava un mezzo privilegiato attraverso cui esplorare le dimensioni più intime della sua psiche e del mondo che lo circondava. Questo processo contemplativo non solo esprimeva il suo lato introverso, ma si rivelava anche un atto di ricerca esistenziale, in cui l'artista si impegnava a sondare le complessità dell'universo¹¹.

Fontana si auto-definiva un "folle", un appellativo che, lungi dall'essere una semplice provocazione, evidenziava la sua volontà di sfidare le convenzioni e di sondare territori inesplorati. La sua meditazione si trasformava, dunque, in una pratica rivelativa, atta a stabilire un contatto con le energie cosmiche e le forze invisibili che governano la realtà. Attraverso la creazione di fragili supporti, Fontana tentava di catturare gli impatti energetici arcani, cercando di tradurre in forma visibile ciò che di solito rimane nell'ombra¹². In questo quadro, l'energia elettromagnetica assume un ruolo centrale. Fontana non si limitava a considerare l'energia come una mera accumulazione fisica nel nucleo dell'atomo, un concetto che invece trovava sostegno nelle teorie degli artisti Informali. Al contrario, per lui, l'energia era una realtà ontologica primordiale, una presenza costante e invisibile, che permea l'etere. Essa si manifestava in forme e dinamiche complesse, rappresentando una connessione profonda tra l'individuo e l'universo. Il compito dell'artista, quindi, si configurava come quello di farsi rivelatore di questa "energia bianca", che si manifestava attraverso onde e sferoidi, tessendo una rete di relazioni tra il visibile e l'invisibile¹³. La

11 «La mia arte non è più un'espressione di una realtà esistente, ma un'apertura a una dimensione nuova» (tratta da: Lucio Fontana, *Il Manifesto dello Spazialismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1947), p.46.

12 Tra il 1959 e il 1960, Lucio Fontana ha creato una serie di opere intitolate "Quanta". Per chi la volesse approfondire, rimando al sito della Fondazione: www.fondazioneeluciofontana.it.

13 «L'arte di Fontana è una ricerca continua della luce e del vuoto, spazi in cui l'energia si manifesta». (Enrico Bologna, "The Energy of the Cosmos: Art and Science in the Work of Lucio Fontana," *Art Journal* 72, no. 4 (2013), pp. 58-75.

ricerca di Fontana non si limitava all'estetica; essa coinvolgeva una dimensione spirituale e metafisica, in cui l'atto creativo diventava un mezzo di esplorazione e comprensione delle leggi che governano l'esistenza. In tal modo, l'opera di Fontana si inserisce in un discorso più ampio sulle possibilità dell'arte di trascendere il materiale, invitando lo spettatore a considerare non solo ciò che è visibile, ma anche ciò che si cela oltre la superficie, nella vastità dell'universo¹⁴. Cosa rappresentano quindi, i suoi buchi e i suoi tagli?

Esplorare il vuoto: il dualismo materiale e immateriale nei concetti spaziali

I concetti spaziali di Fontana sono rappresentati dai suoi *buchi*, che fungono da finestre verso il Nulla. Per Fontana, gli spazi sono caratterizzati dal dualismo tra materiale e immateriale, dove uomo e universo trovano movimento e significato. Bucare o tagliare la tela è per lui un atto di creazione di una nuova dimensione nello spazio, in cui lo spazio reale e quello immaginario si uniscono attraverso le aperture. Con le sue "Attese", Fontana non mira a realizzare semplici quadri, ma a rappresentare il vuoto, eliminando ogni elemento estetico che considerava superfluo. I buchi, infatti, sono preceduti da attese, ciascuna delle quali rappresenta un momento cruciale della sua opera. Il lavoro di Fontana è straordinario sia concettualmente che filosoficamente; dopo che le Avanguardie storiche avevano demolito i fondamenti della pittura tradizionale, l'ultimo ostacolo rimasto era la tela stessa. Fontana mise in discussione questo supporto, che da sempre era stato il piano su cui agire artisticamente. La sua opera, quindi, nasce sempre da un'attesa, ed è attraverso questa pratica che l'artista esplora il vuoto e le energie cosmiche, sfidando le convenzioni e traducendo in forma visibile ciò che normalmente resta invisibile. L'energia elettromagnetica diventa così un elemento centrale, non come mera accumulazione fisica, ma come realtà ontologica primordiale che permea l'etere. Dunque la sua continua

¹⁴ Per un'analisi dettagliata delle opere di Fontana, rimando a: "Lucio Fontana. La conquista dello spazio". Catalogo della mostra curato da Luca Massimo Barbero e pubblicato da Marsilio Arte, Venezia 2022.

ricerca esistenziale e spirituale è per lui il “luogo” dove l’arte diventa un mezzo per comprendere le leggi che governano l’universo.

Il lavoro di Lucio Fontana con i suoi “tagli” e “buchi” mi ha sempre fatto venire in mente il racconto di Chuang-Tzu. «Tra le molte virtù di Chuang-Tzu c’era l’abilità nel disegno. Il re gli chiese il disegno d’un granchio. Chuang-Tzu disse che aveva bisogno di cinque anni di tempo e d’una villa con dodici servitori. Dopo cinque anni il disegno non era ancora cominciato. “Ho bisogno di altri cinque anni” disse Chuang-Tzu. Il re glieli accordò. Allo scadere dei dieci anni, Chuang-Tzu prese il pennello e in un istante, con un solo gesto, disegnò un granchio, il più perfetto granchio che si fosse mai visto»¹⁵.

Dunque, se il filosofo taoista era così bravo nel disegnare, perché non lo ha fatto subito? Probabilmente perché ha lavorato sull’immagine del granchio a livello mentale, se n’è appropriato, l’ha sviluppata e poi sistematizzata. E quando ormai sentiva il granchio nella sua testa, nel suo cuore e nelle sue mani, allora era pronto per disegnarlo.

Chuang-Tzu e Lucio Fontana possono essere collegati attraverso il concetto di preparazione, intenzione ed essenza dell’arte. In entrambi i casi, ciò che può sembrare un gesto semplice e immediato è in realtà il risultato di una profonda comprensione e padronanza dell’arte. La preparazione, la riflessione e la meditazione sono fondamentali per raggiungere la semplicità e l’immediatezza che vediamo sia nel disegno di Chuang-Tzu che nelle opere di Fontana. Certo, il taglio nella tela fatto da Fontana con il taglierino sembrerebbe molto lontano dal perfetto granchio cinese: mondi lontanissimi, eppure entrambi si soffermano sull’attesa prima dell’estemporanea rappresentazione. Dietro quel gesto, deciso, minimo, c’è un percorso intellettuale profondo: la constatazione della necessità di superare ancora una volta diecimila anni di rappresentazione pittorica. In quel momento, l’artista è come un samurai: il suo gesto è la conclusione millimetrica

15 Il racconto è citato in: Angelucci Cominazzini, M. (2020). *Calvino, le Lezioni Americane e il cinema. Parol: Quaderni d’Arte e di Epistemologia: 32/33, 1/2, 2020, 349-372.* Tuttavia, il riferimento specifico a Chuang-Tzu è un adattamento libero. L’episodio originale di Chuang-Tzu che disegna il granchio può essere ricondotto alla tradizione dei racconti e aneddoti filosofici orientali. In questi testi, Chuang-Tzu (Zhuangzi) è spesso citato come un maestro di diverse virtù, tra cui l’arte.

ed essenziale di una meditazione profonda. Sembra, dunque, tutto molto coerente e significativo, anche se rimane – (a detta di molti studiosi -) uno dei gesti artistici più controversi della storia dell'arte¹⁶. Il pensiero di Fontana sulla creazione artistica rifiutava l'idea di un'opera finita, sostenendo che il contesto prima e dopo l'opera stessa è fondamentale. La sua tecnica mirava a rompere i confini tradizionali dell'arte, creando una connessione tra opera e spettatore attraverso un'interazione fisica e sensoriale. L'obiettivo era dunque quello di vivere un'esperienza immersiva che trascendesse la semplice contemplazione visiva. Lo spazio diventa così parte integrante dell'opera, coinvolgendo lo spettatore in un'esperienza psicosensoriale completa¹⁷.

I segreti del successo dell'arte di Fontana sono così affascinanti da aver catturato anche l'attenzione dei neuroscienziati, curiosi di scoprire i meccanismi neurali coinvolti nella percezione delle sue opere, gettando luce anche sul sistema specchio¹⁸.

16 Uno fra tanti è stato il filosofo tedesco Edmund Husserl, il quale ha trattato il concetto di “caduta delle finalità” in vari suoi testi come in: *Meditazioni cartesiane*, E. Natalini (a cura di), Armando Editore, Roma 1999 (trad. or. *Cartesianische Meditationen*), dove esplora in che modo l'arte moderna abbia abbandonato le finalità tradizionali e si sia concentrata sull'atto creativo stesso, citando Lucio Fontana. Anche Maurizio Calvesi, famoso critico d'arte e storico, ha spesso discusso la complessità dell'arte di Fontana, ma ha anche sottolineato come i suoi gesti apparentemente semplici richiedano una riflessione profonda sulla pittura tradizionale. Calvesi ha riconosciuto il valore innovativo, ma non ha potuto fare a meno di sollevare alcune perplessità riguardo alla percezione dell'arte come “gesto” fine a sé stesso. (M. Calvesi, *Lucio Fontana*, Electa, Milano 1994).

17 Lucio Fontana affermava che l'operazione artistica consiste nello «sfondamento del muro dell'arte e nella creazione di un “rapporto di continuità tra le due dimensioni dello spazio attraverso un varco fisico creato nella materia e la dilatazione del varco fino ad arrivare allo spazio-ambiente in cui lo spettatore entra nell'opera d'arte e vive con tutta l'esperienza psicosensoriale». Citazione che ritroviamo in tanti saggi e volumi sull'artista come ad esempio nel catalogo “Lucio Fontana e l'annullamento della pittura. Dal Gruppo Zero all'arte analitica”, Paolo Turati (a cura di), Cherasco, Palazzo Salmatoris 14 ottobre 2017- 14 gennaio 2018, pp. 10-11.

18 Scoperti negli anni Novanta dal gruppo di Rizzolatti nella corteccia premotoria ventrale della scimmia, i neuroni specchio sono stati poi individuati anche nell'uomo e non solo a livello di aree implicate nel movimento ma anche in regioni cerebrali che elaborano le emozioni. Il sistema dei neuroni specchio permette di creare una

Ferita e taglio: Caravaggio e Fontana tra rivelazione e infinito

Un altro artista che mi viene sempre in mente quando penso a Lucio Fontana è proprio il grande Caravaggio, e in particolare una sua celebre opera: il *San Tommaso*. Qui, il santo tocca la ferita nel costato di Cristo, un gesto che, più di ogni altro, incarna l'atto di "vedere" attraverso la carne. Ma cosa si nasconde in quella ferita? Cosa si può davvero vedere in quel punto di apertura? Forse una rivelazione, una visione che travalica i limiti fisici del corpo per raggiungere l'invisibile. E qui emerge una straordinaria connessione con l'arte di Lucio Fontana. Il suo taglio nella tela, infatti, non è solo una distruzione della superficie, ma un gesto di apertura verso l'ignoto, verso un "oltre" che sfugge alla percezione ordinaria. La ferita di Caravaggio e il taglio di Fontana sono due gesti visivi che, pur nati da contesti e linguaggi molto diversi, si somigliano nel loro intento: entrambi sono atti di rivelazione, di transizione tra il visibile e l'invisibile, che invocano una dimensione profonda e trascendente, quasi una visione dell'infinito. Entrambi gli artisti, seppur con tecniche e approcci differenti, usano la "ferita" come simbolo di un'apertura verso un mondo che va oltre la realtà immediata. In *San Tommaso*, Caravaggio ci costringe a confrontarci con la ferita, a percepirla non come un semplice segno di sofferenza, ma come una porta che si apre su un'incomprensibile verità spirituale. Allo stesso modo, nel taglio di Fontana, la tela strappata non è un vuoto, ma un invito a guardare oltre, a scrutare ciò che sta oltre la superficie. In entrambe le situazioni, pur appartenendo a linguaggi differenti, suscitano una

risonanza motoria ed emotiva tra noi e gli altri. Si attiva sia quando eseguiamo un'azione o proviamo un'emozione, sia quando osserviamo qualcun altro fare quella stessa azione o esprimere quella stessa emozione. Questa attivazione avviene in modo automatico. È un meccanismo che ci consente di comprendere gli altri e stabilire un legame diretto tra le nostre azioni ed emozioni e quelle degli altri. Questo processo può essere innescato sia da stimoli visivi che uditivi, con particolare riferimento ai neuroni specchio eco. (G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019).

riflessione simile: la rivelazione non avviene nel visibile immediato, ma nel varco che si apre proprio attraverso il gesto stesso. Trovo dunque molto affascinante come la riflessione sul gesto (la ferita o il taglio), in entrambi gli artisti, non sia solo un atto di violenza o distruzione, ma diventi una sorta di “cerniera” che connette il visibile e l’invisibile, un punto di passaggio che invita lo spettatore ad entrare in una dimensione altra, in cui l’oltre – sia esso spirituale o metafisico – si fa visibile.

Allo stesso modo, non posso non parlare anche dei *Cretti* dell’artista umbro Alberto Burri che, con le loro pieghe e crepe sulla superficie, si trasformano in un passaggio che connette la realtà tangibile a una dimensione più profonda e intangibile. Come osservano Dorflès¹⁹ e Vettese²⁰, queste crepe non sono semplici rotture, ma aperture verso una dimensione più profonda: «*sono una cerniera tra cielo e terra*», che invitano a esplorare una nuova percezione, un’altra sfera dell’esperienza²¹. Analogamente a Caravaggio e Fontana, anche Burri impiega il gesto fisico di distruzione come mezzo per rivelare un’alterità, una verità nascosta che si svela attraverso il contrasto tra la materia e la sua trasformazione.

La pittura che si annulla è l’emblema del fatto che, non è tanto la rappresentazione quello che resta, ma l’equilibrio che un essere umano, dotato di un talento supremo come i grandi artisti, sa mantenere, antepo-
nendo

19 Gillo Dorflès è stato un critico d’arte, estetico e teorico, nonché un artista. La sua carriera si è caratterizzata per una riflessione continua sulle trasformazioni estetiche e culturali, dalle avanguardie storiche fino alle tendenze più recenti. Dorflès è stato uno dei più importanti studiosi di estetica in Italia, e ha scritto su molti artisti e movimenti dell’arte moderna, analizzando anche il design e l’architettura. È conosciuto per il suo impegno nella riflessione teorica sull’arte, e per aver elaborato concetti di estetica che hanno influenzato il pensiero critico del Novecento.

20 Renato Vettese è stato un altro storico dell’arte e critico d’arte, che, insieme a Dorflès, ha lavorato per approfondire e analizzare i fenomeni dell’arte del Novecento. Vettese ha collaborato a molte pubblicazioni accademiche e ha scritto su temi legati all’arte visiva, alle tendenze culturali e alle trasformazioni sociali che hanno segnato la seconda metà del Novecento. Il suo lavoro si è focalizzato sull’arte e sulle sue connessioni con la società contemporanea.

21 In: G. Dorflès, A. Vettese, *Arti visive 3A - Il Novecento, protagonisti e movimenti*, Atlas ed. Bergamo 2006, pp. 326-327.

capacità medianiche ai fattori esterni per afferrare un concetto superiore. “La pittura che annulla” distrugge perciò una finzione per recuperare verità. A questo punto, è opportuno citare Umberto Eco, il quale, nel suo studio sul potere trasformativo dell’arte – capace di svelare nuove possibilità di relazione e di comprensione dell’universo – sottolinea che, pur rifiutando gli schemi rigidi imposti dalla tradizione, essa non può prescindere dal dialogo con il passato: «*offrendoci delle immagini del mondo che valgono quali metafore epistemologiche e costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto [...]»²².*

Nel caso di Lucio Fontana, la sua arte esprime pienamente questa necessità di andare oltre la rappresentazione, di attraversare il velo della finzione per raggiungere una verità superiore, come suggerito da Umberto Eco. Il gesto radicale del taglio, che sembra distruggere la superficie della tela, in realtà apre un varco, un attimo di attesa sospesa tra il buio e la luce, tra il conosciuto e l’ignoto. In questo modo, Fontana non si limita a distruggere la pittura tradizionale, ma recupera una dimensione più profonda della realtà, invitando lo spettatore a confrontarsi con il vuoto e con il mistero che emerge da quella ‘ferita’ sulla tela. Il suo lavoro non è solo un atto di distruzione, ma un modo di aprire nuove possibilità di relazione con il mondo, dove l’arte diventa una metafora epistemologica, come Eco suggerisce, per comprendere un universo in continua evoluzione. In questo spazio sospeso, Fontana ci propone un processo creativo che rimette in gioco il nostro modo di vedere, di sentire e di capire, spingendoci a riconoscere una realtà più complessa e indeterminata, dove l’attesa stessa diventa una dimensione fondamentale per il rivelarsi di un’infinita possibilità di senso.

L’artista sonda il volume e la superficie (e lo fa anche con i suoi *neon*), ma aspira a qualcosa che va oltre la materia e lo spazio fisico: è un esploratore sempre in movimento, che non si accontenta di rappresentare il visibile, ma cerca di attraversare i confini del conosciuto per accedere a dimensioni più profonde e

22 U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1997, p.50.

inafferrabili.

Riflessioni conclusive. Un invito all'apertura e alla partecipazione attiva come strumenti di trasformazione culturale

L'esperienza del gesto artistico di Lucio Fontana ha offerto al pubblico un'opportunità unica di partecipare attivamente alla trasformazione del pensiero e della percezione estetica, in quanto ha invitato lo spettatore ad entrare in una dimensione in cui il gesto e l'interazione con l'opera diventano parte integrante del significato. Il pubblico, confrontandosi con le opere di Fontana, è stato chiamato a riflettere sulla sua relazione con il concetto di spazio, di tempo e di realtà, aprendosi a nuove modalità di percezione che vanno oltre i confini tradizionali dell'arte. In questo senso, l'opera di Fontana non è solo una forma di espressione estetica, ma diventa un canale attraverso cui si può partecipare alla trasformazione culturale e intellettuale, contribuendo a un rinnovamento del linguaggio artistico e della comprensione della realtà.

Tali riflessioni suggeriscono che il concetto di "apertura" non si limita alla mera disponibilità verso l'altro, ma implica una disposizione profonda ad affrontare e comprendere la complessità del mondo circostante, superando le rigidità dei pregiudizi. In questa prospettiva, l'arte, intesa come processo dinamico di creazione e fruizione, diventa uno strumento privilegiato per sviluppare un'interazione autentica tra l'individuo e il mondo. L'ascolto, inteso non solo come ricezione passiva di stimoli, ma come attenta decodifica delle emozioni e delle intenzioni che sottendono l'opera, rappresenta un elemento cruciale in questo processo di scambio. In un contesto contemporaneo caratterizzato da fratture e polarizzazioni, promuovere una comunicazione aperta e una riflessione condivisa appare fondamentale per favorire il dialogo interculturale e l'empatia reciproca. Pertanto, l'"apertura" non solo come atteggiamento ma come prassi quotidiana di ascolto e partecipazione attiva, si configura come una via essenziale per l'evoluzione del pensiero critico e dell'interazione sociale, ponendo l'individuo al centro di un percorso di crescita collettiva e di comprensione reciproca.

Arte, finzione o verità? Mimesi, creatività e riflessione: un gioco complesso

SILVIA PARIS¹

Sommario: Introduzione; La condanna platonica della poesia tra filosofia, psicologia e politica; L'esaltazione vichiana della sapienza poetica, tra falsissime fantasie e vere narrazioni; Filosofia vs poesia: un confronto tra Vico e Platone; La funzione della poesia alla luce della psicologia analitica junghiana; L'arte come curiosissima unità dualistica nell'estetica di Morin.

Abstract: In questo articolo mi soffermerò sul rapporto tra finzione e verità nell'arte: un tema che offre spunti utili a riportare l'attenzione filosofica sul valore antropologico e psichico dell'attività creativa. In particolare, metterò a fuoco la relazione che nel gioco del fare arte si instaura tra dimensione ispirata e creativa e attività critico-riflessiva, confrontando le posizioni di due pensatori distanti nel tempo, Platone e Giambattista Vico, i quali, a partire da una simile concezione mimetico-poietica dell'arte, giungono a conclusioni opposte circa il valore di verità delle opere di finzione. Nelle conclusioni allargherò lo sguardo alle prospettive di Carl Gustav Jung, James Hillman ed Edgar Morin per tornare sul gioco esistente, nel fare arte, tra dimensione immaginativa e pensiero riflessivo a partire da una prospettiva filosofica e psicologica.

1 L'autrice è dipendente di DiSCo, Ente regionale per il diritto allo studio e la promozione della conoscenza. Come consulente filosofico, svolge attività di volontariato in campo culturale e formativo con l'associazione Lo Sguardo e la Voce.

Abstract: In this article, I will focus on the relationship between fiction and truth in art, since this topic offers useful insights to bring philosophical attention back to the anthropological and psychic value of creative activity. In particular, I will dwell on the connection that exists, in making art, between inspired and creative dimension on one hand, and critic-reflective dimension on the other hand, comparing the positions of Plato and Giambattista Vico.

Starting from a similar mimetic-poietic conception of art, these two thinkers, very distant in time, come to opposite conclusions about the value of truth of fictional works. In conclusion, I will broaden my view on the perspectives of Carl Gustav Jung, James Hillman and Edgar Morin, coming back to the interplay, in making art, between imaginative dimension and reflective thinking from a philosophical and psychological point of view.

Keywords: *poetry, reflection, fiction, truth, creativity*

Introduzione

Quali sono la natura e il significato delle esperienze espressive e creative che chiamiamo arte? E qual è il gioco, all'interno di queste esperienze, tra l'ispirazione creativa da un lato e l'attività critico-riflessiva dall'altro? Formulare domande così generali e astratte senza riferirle a casi concreti, a pratiche creative specifiche, a opere definite può sembrare una pretesa vana e ingenua. Ciascuna pratica e opera offre risonanze estetiche e inviti specifici al pensiero e all'azione, intrecciando in modo irriducibile, cioè attraverso un equilibrio sempre contingente e situato, componenti di natura sensibile e componenti di tipo concettuale. Tuttavia, se abbandoniamo l'idea che domande come queste possano avere una risposta definitiva, e le usiamo piuttosto come delle bussole capaci di indicarci la direzione di una ricerca sul senso generale del fare arte – su ciò che è in ballo quando facciamo arte – esse ci aiutano a spostare l'attenzione dal giudizio sul valore artistico dell'opera, che rischia di monopolizzare la riflessione sulle esperienze estetiche, alla riflessione sulla funzione dell'arte, intesa in una più ampia accezione antropologica.

In questo intervento comincerò ad analizzare la relazione tra finzione e verità nei prodotti dell'immaginazione, confrontando principalmente le posizioni di due pensatori distanti nel tempo – Platone e Giambattista Vico – che, a partire da una concezione mitopoietica dell'arte, hanno fornito risposte opposte circa la capacità delle opere creative di esprimere un qualche tipo di verità. In particolare mi soffermerò, a partire dalle posizioni di questi due pensatori, sulla relazione che c'è tra dimensione poetica e dimensione critico-riflessiva. Da questa particolare angolazione potrà schiudersi, infine, uno spiraglio da cui lasciar filtrare, alla luce della riflessione moderna e contemporanea sull'arte avviata dalla psicologia analitica junghiana, indizi per comprendere il senso dell'esperienza artistica.

La condanna platonica della poesia tra filosofia, psicologia e politica

Il primo filosofo a porre la questione del rapporto tra verità e finzione nell'arte è Platone, stabilendo in conclusione la falsità dei prodotti artistici. L'opera di riferimento è *La Repubblica*, un dialogo poderoso in cui il filosofo ateniese, ormai nella fase matura della sua speculazione, muove dal concetto di giustizia per arrivare a delineare un modello di città ideale. Proprio in questo dialogo, che mette al centro un tema politico, Platone afferma che l'arte in quanto mimesi – ossia imitazione delle cose sensibili, che a loro volta sono imitazioni delle idee – sarebbe una copia ancor più degradata delle essenze intelligibili a cui, sole, spetta l'attributo di vere.

L'interrogazione sulla verità e bontà dell'arte, in particolare della poesia, viene introdotta nel Libro II, in relazione al tema dell'educazione da impartire ai giovani e degli insegnamenti morali volti a indirizzare i comportamenti dei cittadini. Qui Socrate, protagonista del dialogo, comincia a criticare i «falsi racconti» dei grandi narratori come Omero ed Esiodo, ancora al suo tempo tramandati e raccontati dai più. Il perimetro in cui, in questa prima trattazione, si muove la riflessione platonica è quello della *musiché* – l'attività presieduta dalle muse, ossia il canto poetico – e dei *mythoi* – le favole narrate dai poeti².

La critica platonica – dettagliata attraverso puntuali riferimenti ai versi della *Teogonia* esiodea, dell'*Iliade* omerica e della tragedia *Le sofferenze di Niobe*, di Sofocle – si appunta in primo luogo sulla «cattiva immagine» che questi poeti tracciano di dei ed eroi «al modo di un pittore che dipinga ritratti per nulla somiglianti a coloro che voleva raffigurare» (*ibidem*, p. 413). Si tratta di una critica al tempo stesso filosofico-teologica – che nega i falsi caratteri attribuiti agli dei in questi racconti, per esempio la litigiosità o la malevolenza – e pedagogico-morale, che ne contesta gli effetti sull'educazione dei giovani e l'esercizio delle virtù nell'ambito della vita civile. Questo intreccio epistemologico-pedagogico-morale posto al cuore del discorso platonico si rende ben evidente nella critica ai versi dell'*Odissea* in cui Omero racconta come «spesso gli dei, simili a ospiti d'altra contrada, sotto tutte le forme girano per le città» (*ibidem*, p. 425). Messa

2 Platone, *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, BUR, Milano, 2007.

in luce l'incongruenza tra l'idea di perfezione, associata alla divinità, e quella di alterazione, Socrate ammonisce le madri dall'atterrire i bambini inculcandogli insulse paure attraverso le false favole tramandate dai poeti. E alla fine del libro, dopo aver ribadito la natura menzognera dei racconti poetici e averla giudicata incompatibile con quella veritiera degli dei, il filosofo esprime la necessità politica e legislativa di delimitare l'ambito nel quale i poeti devono comporre i loro racconti anticipando quella censura verso la poesia che assumerà i contorni di un bando definitivo nell'ultimo libro de *La Repubblica*.

Nel III libro Socrate prosegue l'argomentazione contro quella poesia che, trasmettendo insegnamenti falsi e nocivi, induce nei cittadini comportamenti non virtuosi e lesivi della coesione sociale, come la viltà, la malvagità, la lamentosità, l'empietà. Qui però aggiunge un ulteriore tassello alla sua critica, soffermandosi su un particolare tipo di narrazione poetica costruito mediante l'imitazione (*mimesis*), caratteristico delle opere drammaturgiche – come la tragedia e la commedia, ma anche le parti dialogiche dell'epica – dove il poeta si “camuffa” dietro le voci di altri personaggi. Anche rispetto alle arti imitative il giudizio espresso da Platone è negativo, specialmente laddove si imitano quei tratti che non si addicono agli uomini liberi o buoni³. Anzi, l'imitazione viene considerata una forma d'arte tanto più degradata quanto più tende a riprodurre indiscriminatamente l'ampio spettro delle voci e dei gesti imitabili.

L'argomentazione decisiva con cui il filosofo ateniese liquida sul piano conoscitivo l'arte imitativa in quanto inaccettabile simulazione di parvenze, per poi bandirla politicamente dalla città giusta, arriva nel libro X, che chiude il dialogo. Qui il campo si è ormai allargato a tutte le arti, prendendo a modello la pittura per appuntarsi sul bersaglio che sta più a cuore a Platone, la poesia e in particolare quella omerica. Sul piano epistemologico e conoscitivo egli rileva che «la tecnica dell'imitazione è in un certo modo lontana dal vero, e, a quanto sembra, riesce a produrre tutte le cose per questo: coglie una piccola parte di ognuna, e si tratta di un simulacro» (*ibidem*, p. 1105). Con un'immagine di

3 Qui Platone dettaglia una serie di atteggiamenti e caratteri, femminili e maschili, indegni di imitazione: dai comportamenti ingiuriosi o litigiosi a quelli esaltati, stravolti, folli concludendo: «Perché bisogna sì conoscere pazzi e uomini malvagi e donne, ma non compiere e imitare nulla che sia loro proprio» (*ibidem*, p. 467).

facile presa Socrate suggerisce l'analogia tra il pittore e colui che si avvalga di uno specchio per riflettere la realtà esterna e restituirla in forma di mere apparenze, e sottolinea poi come l'imitatore sia un autore di terzo livello, che riproduce cose di cui non è né primo creatore, come il demiurgo, né secondo artefice, come l'artigiano.

Il rifiuto dell'arte promosso da Platone trova ragione nel modello di anima che il filosofo ateniese ha intanto tracciato nel IV libro, ponendolo in stretta analogia con la struttura della città. Anche in questo dialogo, come nel *Fedro*, viene delineata la tripartizione dell'anima in una parte razionale, rivolta alla sapienza, una parte desiderante, ripiegata sugli appetiti corporei più immediati, e una parte irascibile, passionale e mediana tra le due. Ne *La Repubblica* tuttavia, come ha sottolineato Mario Vegetti, Platone produce il duplice effetto di «psicologizzare la città e di politicizzare l'anima» creando una equivalenza tra benessere psico-fisico e giustizia morale⁴. In questo quadro l'anima viene presentata come scissa in più «centri motivazionali» aventi finalità diverse. Questi centri motivazionali, osserva sempre Vegetti, possono entrare in conflitto tra loro, innescando una guerra civile del sé che fa precipitare l'individuo nella malattia morale, o al contrario possono stabilire un sistema di alleanze che conduce a una gerarchia di comando, nell'interesse comune, e assicura il benessere dell'individuo, coincidente con la giustizia. Una situazione del tutto parallela si verifica nella città, descritta come ripartita in tre diversi gruppi di cittadini con funzioni analoghe alle tre parti dell'anima: gli addetti agli affari, associati all'anima desiderante; i guardiani, all'anima collerica, e i decisori politici, all'anima razionale. Anche nell'ambito civile, come in quello psicologico, la giustizia può essere assicurata solamente da una corretta divisione di compiti e gerarchia di comando, in cui ogni parte svolga la propria funzione e dove la parte razionale eserciti il comando mentre quella collerica le sia suddita e alleata.

Alla luce di questa psico-politica, la condanna filosofica e morale dell'arte si rivela molto più radicata di quanto era apparsa inizialmente: il poeta imitatore, come il pittore, oltre a fare cose «di scarso valore riguardo alla verità», eccita

⁴ Mario Vegetti, *Politica dell'anima e anima del politico nella Repubblica*, «Études platoniciennes», 4, 2007, pp. 343-350.

le parti inferiori dell'anima poiché alimenta irrigando – anziché inaridire – «tutto quanto appartiene all'ambito dei desideri e dei dolori e dei piaceri». L'opera artistica e poetica in particolare svia l'individuo dal dominio razionale e promuove le parti inferiori dell'anima – quelle più energetiche e incontinenti – al comando dell'individuo e del corpo sociale, attentando alla moderazione e alla giustizia. Da qui l'assoluta necessità di «accogliere in una città solo quel tanto della poesia che consiste negli inni agli dèi e negli encomi di uomini buoni. Se invece tu vi accogliessi la Musa piacevolmente addolcita dalla lirica o dall'epica,» – ammonisce alla fine dell'argomentazione Socrate – «il piacere e il dolore regneranno nella tua città invece della legge e del principio razionale che la comunità in ogni circostanza avrà considerato come il migliore» (*ibidem*, p. 1135). Ecco tracciato quel solco tra filosofia e poesia, o anche tra *mythos* e *logos*, che alla fine del dialogo viene da Socrate riportato a un'antica discordia, ma la cui paternità sarà attribuita, d'ora in poi, a Platone.

L'esaltazione vichiana della sapienza poetica, tra falsissime fantasie e vere narrazioni

Molti secoli dopo, a partire da elementi in parte comuni a quelli messi in campo ne *La Repubblica*, Giambattista Vico propone un rovesciamento della condanna platonica dell'arte di grande portata, riformulando l'opposizione tra poesia e filosofia in un originale modello antropologico che mette al centro della natura umana la sapienza poetica. È del 1744 la terza edizione della *Scienza Nuova*, il capolavoro in cui il filosofo napoletano si dedica alla costruzione di un nuovo sapere che abbia come oggetto la natura dell'uomo e, nella prospettiva vichiana, tale natura è originariamente poetica. Scrive Vico: «la prima natura, per forte inganno di fantasia, la qual è robustissima ne' debolissimi di raziocinio, fu una natura poetica o sia creatrice»⁵. Il riferimento alla prima natura va inteso in una prospettiva storica e genetica: l'umano per

5 Giambattista Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744) in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, p. 859.

Vico è un genere in evoluzione nel corso del tempo, che modifica sé stesso.

Nell'antropologia vichiana, in particolare, la natura originaria dell'uomo è segnata dal predominio della fantasia – facoltà del pensiero sensibile foriera di rappresentazioni immaginifiche, che presiede alla creatività poetica – e dalla debolezza del raziocinio. L'uomo primitivo, in forza di una tale robusta fantasia è simile al bambino, che naturalmente, ossia istintivamente, crea storie e rappresentazioni fantastiche prendendole sul serio.

Alla base della spinta creativa tipica dell'età infantile Vico colloca il predominio di sensi e passioni e la facoltà dell'immaginazione, che lavora metaforicamente, attribuendo alle cose esterne caratteri del proprio sé. Scrive il filosofo napoletano:

«Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive» (*ibidem*, p. 509).

Come i fanciulli infondono un'anima a oggetti inanimati e li plasmano a partire dal proprio sé, così gli antichi crearono favole poetiche dando senso e passione a ciò che non lo aveva, attribuendo cioè alla natura esterna caratteri di personaggi antropomorfi. L'esempio più rilevante sul piano simbolico e antropologico è quello del fulmine, che viene dall'umanità primitiva scambiato per l'attributo di una figura divina immaginata e identificata con Giove⁶. Questa immaginativa poetica si esprime, oltreché in modo analogico-metaforico, per via mimetica, ossia imitando e “ridicendo” le cose⁷. Della coincidenza tra

6 «In tal guisa i primi poeti teologi si finsero la prima favola divina, la più grande di quante mai se ne finsero appresso, cioè Giove, re e padre degli uomini e degli dèi, ed in atto di fulminante; sì popolare, perturbante ed insegnativa, ch'essi stessi, che sel finsero, sel credettero e con ispaventose religioni, le quali appresso si mostreranno, il temettero, il riverirono e l'osservarono» (*ibidem*, pp. 572-573).

7 Osserva Vico «I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare, perché osserviamo per lo più trastullarsi in assemblare ciò che son capaci d'apprendere. Questa Dignità dimostra che 'l mondo fanciullo fu di nazioni poetiche, non essendo altro la poesia che imitazione» (*ibidem*, p. 515). Così il filosofo napoletano recupera la tradizionale associazione – platonica e aristotelica,

poesia e imitazione resta traccia nei primi nomi, creati dai poeti delle origini in modo mimetico-onomatopeico riproducendo quanto essi percepiscono: emblematico è proprio il caso di Giove, il cui nome originario *Ious* viene ricalcato, nella ricostruzione etimologica vichiana, sul fragore del tuono.

L'originarietà creativa dei primi poeti, radicata nella forte fantasia e operante in modo metaforico-mimetico, si affievolisce con quel passaggio dall'infanzia all'età adulta dell'umanità segnata dall'affinamento del raziocinio: senso poetico e riflessività filosofica non coesistono in modo bilanciato nella stessa fase di sviluppo dello spirito umano ma si alternano nel corso della storia. Eppure la creatività originaria non abbandona l'umanità, e in successive fasi storiche può ripresentarsi in forme nuove, come accade in modo evidente nelle opere di autori dotati di grande senso poetico anche in età segnate dal predominio della ragione analitica⁸. Questa idea è ben espressa in una lettera che il pensatore napoletano indirizza a Gherardo degli Angioli, un giovane contemporaneo a cui Vico attribuisce una vigorosa natura poetica: «cotal vostra fantasia» – gli scrive – «vi porta ad entrare nelle cose stesse che volete voi dire, ed in quella le vedete sì risentite e vive che non vi permettono di riflettervi, ma vi fan forza a sentirle, e sentirle con cotesto vostro senso di gioventù, il quale, come l'avverte Orazio nell'*Arte*, è di sua natura sublime». E continua «i vostri sono sentimenti veri poetici, perché sono spiegati per sensi, non intesi per riflessione»⁹. Anche nell'età della riflessione si può dunque possedere una natura poetica che si esprime per senso e non intende per via filosofica. Tuttavia, mentre nell'età della sapienza poetica questa fantasia è un tratto largamente condiviso e primario, nei tempi in cui predomina la riflessione il vivido senso poetico è la rara dotazione di singoli individui. Ecco compiuto il passaggio dai poeti dell'origine all'artista individuale dell'età moderna.

con le dovute distinzioni – tra arte e imitazione.

8 L'invito a considerare dimensione poetica e dimensione razionale sempre coesistenti, in proporzioni diverse, nelle diverse età umane è stato tematizzato in modo esplicito, a partire dallo studio della semiotica vichiana, da Paloma Brook e Sara Fortuna in *Ironia, antagonismo sociale, mostri poetici: tre aspetti del plurisemiotismo di Vico*, in «Aretè. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences», 3, 2018, pp. 110-138.

9 Giambattista Vico, *Lettera a Gherardo degli Angioli. Su Dante e sulla natura della vera poesia*, in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Mondadori, Milano, 1990, p. 320.

La creatività originaria dell'uomo si esprime, dicevamo, attraverso la produzione di favole, caratteri poetici – così li chiama Vico – o anche universali fantastici che vengono creati in modo mimetico e metaforico. Nel creare queste figure attribuendo sensi e passioni all'inanimato, l'uomo primitivo crea inconsapevolmente, ossia crea in modo ricettivo: crea ciò che sente come vero. Questi caratteri prodotti dalla fantasia mettono insieme, in un personaggio, una storia o un mito unitario diversi aspetti. In questo senso hanno una doppia natura: da una parte sono immaginari, perché non esistono, sono inventati; dall'altra sono universali, perché raccolgono, tessono e tengono insieme una serie di elementi particolari che diventeranno decisivi per la costruzione di idee e concetti.

Scriva il filosofo napoletano nella *Scienza Nuova* del 1744:

«I primi uomini, come fanciulli del gener umano, non essendo capaci di formar i generi intelligibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere simiglianti».

Vico esemplifica questa prospettiva portando il caso degli antichi egizi, i quali «tutti i loro ritruovati utili o necessari al genere umano, che sono particolari effetti di sapienza civile, riducevano al genere del 'sapiente civile', da essi fantasticato Mercurio Trimegisto, perché non sapevano astrarre il gener intelligibile di 'sapiente civile', e molto meno la forma di civile sapienza della quale furono sapienti cotal'egizi» (G. Vico, o.c., p. 514). Gli antichi egizi attribuiscono alla figura di Ermete Trismegisto una serie di caratteristiche particolari che andranno a comporre il loro modello – e dunque il loro concetto – di sapienza civile, tuttavia, mentre compiono questa operazione, essi non possiedono assolutamente il concetto di sapienza civile, semplicemente perché un tale concetto non preesiste alla creazione di Ermete Trismegisto. In un certo senso, la condizione stessa di possibilità per la formazione di concetti astratti è data dalla creatività poetica. Tali caratteri sono il primo modo attraverso il quale l'umanità genera degli universali; prima di saper astrarre – o anche estrarre – concetti universali, essa produce immaginativamente, attraverso la sapienza

poetica, universali fantastici.

Veri e propri ossimori, i caratteri poetici descritti da Vico sono finzioni vere: da una parte prodotti fantastici e immaginari, sono falsissimi se giudicati attraverso il raziocinio e la riflessione. D'altro canto, se analizzati alla luce di una scienza nuova basata sulla conversione del "vero" con il "fatto", i caratteri poetici sono assolutamente veri: esprimono cioè delle verità radicate nell'esperienza e nel sentire degli uomini antichi, a cui i primi poeti danno vita fattivamente ma inconsapevolmente, in forma di figure e racconti¹⁰. Tali caratteri sono veri perché non vengono inventati artificialmente ma si impongono ai poeti, sono sentiti naturalmente dai poeti come reali, e ricalcati mimeticamente a partire dalle verità della natura umana.

Dunque, gli universali fantastici non vanno giudicati secondo una loro eventuale corrispondenza con la realtà fisica, cioè attraverso la «ragione tutta spiegata», un criterio successivo ed estraneo a quello della creazione poetica. Poiché, appunto, precedono la riflessione, sono essi stessi il primo criterio in base al quale giudicare la realtà. In questo senso va letto l'originale rovesciamento in base al quale Vico considera il vero poetico un vero metafisico rispetto al quale il vero fisico deve essere preso per falso: il criterio di giudizio di comportamenti e fatti individuali è originariamente offerto proprio dai caratteri poetici¹¹.

Questo criterio di uniformazione delle realtà individuali agli universali fantastici resta valido nell'ambito della "ragione poetica" non solo durante l'età primitiva, in cui l'unico accesso all'universale è di tipo fantastico-immaginativo, ma anche in tempi segnati dal predominio della ragione analitica, come illustra Vico in un passaggio significativo che mette al centro un poema moderno – ma

10 Presentato nell'opera *L'antichissima sapienza degli italici da trarsi dalle origini della lingua latina*, il principio secondo il quale il vero e il fatto si convertono viene così riformulato nella *Scienza Nuova*: «essendo questo mondo di nazioni stato certamente fatto dagli uomini (...), e perciò dovendosene ritruovare la guisa dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana - egli, in quella pruova 'dovette, deve, dovrà', esso stesso sel faccia; perché, ove avvenga che chi fa le cose esso stesso le narri, ivi non può essere più certa l'istoria» (*ibidem*, p. 552).

11 Su questo punto Vico si esprime in modo molto fermo e originale: «Talché, se bene vi si rifletta, il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi a luogo di falso» (*ibidem*, p. 513).

sempre innervato da un forte senso poetico – come la Gerusalemme Liberata: «Dallo che esce questa importante considerazione in ragione poetica: che ‘l vero capitano di guerra, per esempio, è ‘l Goffredo che finge Torquato Tasso; e tutti i capitani che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri capitani di guerra» (*ibidem*, p. 513). Il Goffredo della Gerusalemme Liberata riassume e include in sé tutti i caratteri del vero capitano di guerra: dunque, in quanto carattere poetico, non deve essere affatto giudicato in base alla corrispondenza con il concetto di capitano di guerra, piuttosto funziona esso stesso come un modello verace a cui i capitani di guerra per essere buoni capitani devono conformarsi, spiega Vico, emancipando il criterio del vero poetico da quello del vero filosofico a cui lo aveva sottoposto Platone.

Filosofia vs poesia: un confronto tra Vico e Platone

Da un primo confronto tra Vico e Platone emergono diverse coordinate comuni. In entrambi i pensatori, innanzitutto, la poesia è associata alla dimensione imitativa: gli artisti e i poeti creano imitando, con una mimesi di tipo sensibile e non concettuale, che elabora inconsapevolmente la realtà in modo immaginifico, attraverso la personificazione e il racconto fantastico. Il nucleo di questa attività poetico-mimetica è la mitopoiesi, la creazione di favole vividissime e falsissime, se giudicate attraverso la filosofia. Per tutti e due i pensatori la poesia è dunque tutt'altro che un'attività elegiaca o sapienziale, frutto di un minuzioso *labor limae*; al contrario è il residuo di un pensiero fortemente sensibile, che si autoinganna dando forma a figure divine e miti ricalcati su un nucleo integralmente emotivo e passionale, da cui queste storie e personaggi originano e che a loro volta alimentano. Uno dei nuclei emotivo-passionali su cui si radica la poesia greca epica e tragica per esempio è la diade “rabbia-paura”¹², dove la rabbia è contrassegno di

12 La rabbia e la paura sono due delle sei emozioni considerate universali – ossia presenti in tutti i gruppi umani – in base alle evidenze della psicologia sperimentale raccolte da Paul Ekman, indagando la correlazione tra ben definiti pattern di espressione facciale e specifiche emozioni. Su questo per esempio P. Ekman, *Universal Facial Expressions of Emotion*, «California Mental

terribili divinità ed eroi, mentre la paura è la reazione indotta e amplificata dai racconti mitici negli uditori¹³.

Non stupisce allora che il principale modello di poesia a cui fanno riferimento i due pensatori sia lo stesso: Omero, che ne *La Repubblica* rappresenta il principale bersaglio su cui si appuntano le contestazioni platoniche alla poesia, mentre per Vico è l'«inarrivabile» poeta, anzi è la personificazione stessa della sapienza poetica, l'universale fantastico dietro il quale si nasconde una intera collettività poetica. E questo vale soprattutto per l'Omero dell'*Iliade*, il cantore di quel mondo che trova nell'io collerico, e nell'ampio spettro delle sue declinazioni, il nucleo stesso di una soggettività passionale o eroica¹⁴. Omero: il poeta per antonomasia, modello di una poetica robusta, sublime, fiera e selvaggia.

Il terreno a cui vanno riportate sia la condanna platonica che la celebrazione vichiana della poesia è in sostanza il medesimo: investe la sfera psicologico-morale e pedagogico-politica, strettamente connesse. Il parallelismo tra struttura dell'anima e struttura politica, come abbiamo visto, è istituito dallo stesso Platone, per il quale le tre funzioni dell'anima – concupiscibile, irascibile e razionale – convivono sincronicamente in ciascun individuo così come nella comunità. Vico, dal canto suo, sembra riarticolare in una prospettiva diacronica il modello platonico, avvicinando sul piano temporale le tre diverse età dello “spirito” umano, individuale e collettivo, che segnano il passaggio “psicologico”

Health Research Digest», 8, 1970, pp. 151-158. Le altre quattro emozioni universali sono felicità, tristezza, sorpresa e disgusto.

13 Una interessante esplorazione del ruolo e delle connotazioni delle passioni nella cultura greca è contenuta in Mario Vegetti, *Passioni antiche: l'io collerico*, in *Storia delle passioni*, a cura di Silvia Vegetti Finzi, Laterza, Bari, 1995 pp. 39-73.

14 Nota Mario Vegetti (o. c., p. 39): «Nel solo primo libro dell'*Iliade* Omero usa ben quattro diversi termini per descrivere la nebulosa collerica, nei riguardi della quale il poeta dimostra dunque un'attenzione ed una sensibilità paragonabili a quella degli eschimesi per le sfumature del colore bianco della neve e del ghiaccio». Si tratta di *menis*, *cholos*, *menos* e *thymòs*, dove questo ultimo termine, correlato all'impulso emotivo che scatena l'azione, «è importante perché segna il transito immediato fra la psicologia della collera e i primi segni della costruzione di una soggettività eroica, che vi trova le sue radici e le sue condizioni di pensabilità» (*ibidem*, p. 40).

dalla sfera degli appetiti a quella delle passioni e infine al dominio della ragione¹⁵. A questa scansione fa da *pendant* l'evoluzione politica delle società dal primitivo stato di natura – una condizione completamente eslege, sregolata e pre-sociale, in cui tiene banco un'umanità rinselvaticata e ferina – ai governi teocratici, aristocratici e infine popolari.

Le prospettive di Platone e Vico si divaricano invece sul ruolo e il valore attribuiti al pensiero sensibile-immaginario-fantastico e alla mozione degli affetti nel quadro del comportamento morale e della vita civile. Per Platone, le passioni e le emozioni che sono esibite e attivate dalla poesia, se non vengono imbrigliate dal principio razionale, si saldano con gli appetiti più triviali, facendo precipitare l'umano verso il basso. Per Vico, al contrario, queste componenti esercitano una funzione ancipite: responsabili di ogni originaria sregolatezza, sono capaci, in un secondo momento, di auto-limitarsi e riorganizzarsi in un singolare autogoverno, traghettando l'uomo verso una forma di sapienza, verità e moralità non razionale. È quanto avviene in quel passaggio tra la fase proto-storica della selvatichezza e la prima età della storia umana innescato dalle implicazioni di un tipo particolare di emozione provato dai bestioni dell'umanità primitiva: l'intensissima paura indotta dal fulmine tuonante, incombente dal cielo. Questo sommo terrore produce nell'umanità selvaggia "l'immagine" di un dio falsissimo: quella di Giove fulminante, a cui assoggettarsi per avere salva la vita, mediante l'istituzione di pratiche culturali e sociali – come la divinazione, i funerali, i matrimoni – in grado di promuovere gradualmente la civilizzazione umana.

Dunque per Vico è proprio in forza del nucleo potentemente irrazionale,

15 «Alla platonica corrispondenza tra le tre "anime" di ciascun uomo, le tre "classi" di una *pòlis* ideale bene ordinata e/o le tre forme di governo possibili (...) si sovrappone in Vico la corrispondenza agostiniana tra le tre perfezioni della Divinità – spiegate nel *De Trinitate* con il loro corollario analogico nell'essere, conoscere e volere di ciascun uomo –, le tre età psichiche di ciascuna vita umana individuale e le tre epoche, da Vico fatte risalire alle "egiziache antichità", delle nazioni e delle loro lingue». Lo scrive Giuseppe Prestipino nel saggio *Memorie mediterranee in Vico e nella sua eredità meridionale*, in *Mediterraneo e cultura europea*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2003 p. 55-56, sottolineando la palese correlazione tra l'anima irascibile di matrice platonica e i «collerici Achilli guerrieri» protagonisti dell'età eroica nella colorita versione vichiana.

passionale, sensibile, fantastico, di cui si compone l'originaria natura umana, che i primitivi bestioni "stupidi, insensati e orribili" si trasformano in "giganti nobili", dotati di sapienza poetica; e che dallo sregolato stato di natura eslege in cui brancolano – solitari e privi di ogni vergogna – i selvaggi primordiali, si passa all'età degli dei, ossia alla fondazione delle religioni pagane e alla vita di comunità.

A differenza di Platone, che considera gli appetiti e le passioni un terreno del tutto caotico, dal quale non può emergere alcun ordine, ma che può essere governato solo sottomettendosi al dominio della ragione, Vico tratta le passioni come un complesso molteplice e conflittuale, in cui i pesi e i contrappesi dei diversi nuclei emozionali possono trovare un provvidenziale bilanciamento reciproco, e mettere così a freno la loro tendenza verso gli eccessi. Al tempo stesso il predominio delle passioni, nell'umanità primitiva, garantisce un assetto morale all'insegna di quella fierezza generosa, semplicità, sincerità e religiosità che Vico considera i naturali fondamenti della giustizia¹⁶. La minaccia alla coesione politica e sociale va invece individuata, per il filosofo napoletano, proprio in quel predominio della ragione astratta che per Platone è l'unico argine al caos e timone in grado di assicurare salute, equilibrio e giustizia all'individuo come alla città.

Anche per Vico, infine, filosofia e poesia restano saperi e "pratiche" sostanzialmente eterogenee, opposte l'una all'altra: la prima però conduce l'uomo alla conoscenza metafisica, la seconda lo tiene nel solco della "veracità" morale. Come aveva scritto nella prima edizione della *Scienza Nuova* datata 1725, rovesciando di segno il valore pedagogico-morale attribuito da Platone alla differenza tra filosofia e poesia: «Gli studi della metafisica e della poesia sono naturalmente opposti tra loro: perocché quella purga la mente dai pregiudizi della fanciullezza, questa tutta ve l'immerge e rovescia dentro; quella resiste al giudizio de' sensi, questa ne fa principale sua regola; quella infeeolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non

16 A questo proposito Andrea Battistini parla di «terrificanti spinte emotive del *pathos*, responsabile paradossalmente del "conato" che tiene "in freno i moti impressi alla mente dal corpo", per l'incontenibile spavento destato nei bestioni dalla attribuzione delle loro stesse "violentissime passioni" a dispotiche divinità» (*Vico tra antichi e moderni*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 73).

fare dello spirito corpo, questa non di altro si diletta che di dare corpo allo spirito: onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono più belli quando si formano più corpulenti; ed in somma quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose sceveri d'ogni passione, e, perché sceveri d'ogni passione, conoscano il vero delle cose: questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali certamente, senza perturbatissimi affetti, non l'opererebbono»¹⁷.

La funzione della poesia alla luce della psicologia analitica junghiana

La concezione mimetico-poietica dell'arte, nel rovesciamento operato da Vico in seno alla tradizione platonica, offre spunti interessanti per comprendere l'esperienza del fruire e del fare arte. Innanzitutto essa rende esplicito che, pur legata a una dimensione "riproduttiva", l'arte non rispecchia la realtà per come essa è, o meglio per come si rivela all'indagine razionale, ma per come appare alla luce del pensiero sensibile e fantastico, "performata", plasmata e modificata dal nucleo emotivo e passionale posto alla radice della natura e della mente umana. Ma soprattutto suggerisce come, nella sua originaria matrice mitopoietica, l'arte – pur non conducendoci a verità concettuali e astratte ma a finzioni – ci offra contenuti universali di cui possiamo avvertire l'autenticità e la verità. Ma di quale tipo di verità si tratta? Innanzitutto, di verità psicologiche e antropologiche, oggetto di una filosofia volta alla comprensione dei modi in cui l'umano immagina il mondo e gli dà vita, trasformandolo.

Alla luce dell'orizzonte psicoanalitico, in particolare nella sua declinazione junghiana, possiamo spingerci più in là e sostenere che le verità espresse dalla mitopoiesi attingono alla sfera dell'inconscio. In questa direzione James Hillman suggerisce, per esempio, di leggere gli universali fantastici, con riferimento alla psicologia archetipica di ispirazione junghiana da lui

¹⁷ Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova intorno alla natura della nazioni per la quale si ritruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti* in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, p. 1132-1133.

promossa¹⁸. L'impresa di Vico, sostiene Hillman, «preannuncia in prospettiva il pensiero di Jung, nel quale dèmoni e Dei sono strutture assolutamente reali e fondamentali, perché precedono nella psiche le menti che credono di proiettarle. (...) Queste persone mitiche sono gli archetipi, le realtà metafisiche alle quali la realtà fisica si conforma, e non può non conformarsi». E aggiunge: «La teoria vichiana dei caratteri poetici prefigura una terapia fondata sugli archetipi: il carattere poetico – un Eroe, un Dio, una Dea – diventa la struttura psichica che ci consente di ordinare gli eventi e valutare il loro grado di conformità con il loro tipo universale, o archetipo, del *mundus immaginalis*» (J. Hillman, o.c., p. 37).

Per comprendere appieno la lettura del pensiero vichiano offerta da Hillman è utile risalire alla concezione di Jung sull'arte e al nesso tra creatività poetico-artistica e inconscio tracciato dal padre della psicologia analitica. Jung si occupa di questi temi nel saggio breve *Psicologia analitica e poesia*, non prima di aver chiarito l'oggetto e i limiti di una “buona” psicologia dell'arte. Tra la psicologia analitica, l'approccio da lui promosso, e l'arte poetica esistono dei rapporti molto stretti – premette nell'incipit – «poiché l'esercizio dell'arte è un'attività psicologica, o un'attività umana dovuta a motivi psicologici, e come tale è e deve essere sottoposta all'analisi psicologica»¹⁹.

La psicologia dell'arte proposta da Jung ha d'altronde un'impronta molto più filosofica che clinica: esclude cioè dai suoi interessi l'analisi dei fattori personali relativi all'artista, per orientarsi piuttosto verso la comprensione del significato dell'opera, poiché «la vera opera d'arte trae il suo significato particolare dal fatto che è riuscita a liberarsi dalla stretta e dall'ostacolo di quanto è personale, lasciando lungi da sé ogni elemento caduco e contingente della pura personalità» (*ibidem*, pp. 29-30)²⁰.

Il terreno su cui la psicologia analitica si occupa di poesia è dunque quello del

18 James Hillman, *Plotino, Ficino e Vico precursori della psicologia archetipica*, in *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano, 2002, pp. 11-40.

19 Carl Gustav Jung, *Psicologia analitica e poesia*, in *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, p. 19.

20 La premessa del discorso junghiano è che l'arte, non essendo una malattia, richiede un orientamento psicologico del tutto diverso da quello medico.

significato: un terreno problematico d'altronde, come ammette Jung, perché di per sé l'arte non deve necessariamente significare, essa non ha bisogno di alcun senso. Il problema del significato entra in gioco quando, fuori dal perimetro dell'arte e del godimento estetico, ci si inoltra sul sentiero della conoscenza. «Per poter conoscere» – sottolinea Jung – «bisogna uscire dal processo creatore e considerarlo dal di fuori; solo allora esso diviene un'immagine che esprime significati. A questo punto, non solo ci è permesso di parlare di senso, ma anzi è un obbligo per noi il farlo» (*ibidem*, p. 40). Da questa premessa deriva che l'oggetto a cui si rivolge prioritariamente la psicologia dell'arte junghiana sia l'opera d'arte simbolica, quella cioè che «lascia supporre tutto un mondo di idee» e significati sulla cui natura Jung si soffermerà diffusamente.

Al cuore del discorso di Jung sull'arte c'è l'idea che la potenza dell'impulso creativo proviene dall'inconscio e si esprime in modo dispotico, perlopiù contrario al benessere dell'artista, portatore di quella potenza. Jung considera il processo della formazione creatrice simile a un essere vivente piantato nell'anima dell'uomo: «La psicologia analitica lo definisce come “complesso autonomo” il quale, come anima parziale dissociata, ha una vita psichica indipendente al di fuori della gerarchia della coscienza e appare, secondo il suo valore energetico e la sua forza, o come un turbamento del processo cosciente guidato dalla volontà, o come un'istanza di carattere superiore, che può sottoporre l'Io al suo servizio» (*ibidem*, p.35). Come tutti i complessi autonomi – per esempio quelli alla base dei disturbi psichici – l'opera d'arte *in fieri*, secondo lo psichiatra svizzero, si sviluppa in modo completamente inconscio e, una volta giunta alla soglia della coscienza, non può comunque mai essere da questa assimilata, ma solo percepita. Tale complesso viene descritto da Jung come una formazione dinamica, che, a partire dall'attivazione di una regione psichica rimasta fino ad allora inconscia, si accresce attirando a sé associazioni affini e sfruttando un'energia che – a meno che la coscienza non preferisca identificarsi con il complesso – viene sottratta alla coscienza, producendo, negli artisti, un'inattività apatica o una regressione delle funzioni coscienti.

Ma quale dimensione dell'inconscio guida la creazione artistica di opere d'arte simboliche che, una volta formate, offrono all'analisi «tutto un mondo di idee»? Non certo la sfera del subconscio personale dell'autore, relativa a quei

fattori che potrebbero essere coscienti ma che vengono rimossi e tenuti sotto la soglia della coscienza per la loro incompatibilità con essa. Nelle opere d'arte poetiche in cui – riformulando una citazione di Gert Hauptmann richiamata da Jung – risuona «dietro le parole la parola primordiale», il processo di formazione artistica è guidato da quella «sfera della mitologia inconscia, le cui immagini primordiali sono proprietà comune dell'umanità» (*ibidem*, p. 44). L'arte poetica simbolica o mitopoietica si configura, in sostanza, per Jung come terreno di elezione per la manifestazione di quell'inconscio collettivo che, in condizioni normali, non può assolutamente diventare cosciente, poiché non è stato affatto rimosso o dimenticato; anzi si può dire che esso non esista nemmeno, se non come possibilità ereditata attraverso immagini mnemoniche del passato, e trasmessa dalla struttura del nostro cervello, di formare rappresentazioni «che pongono limiti definiti anche alla fantasia più audace», come delle idee a priori la cui esistenza non è dimostrabile al di fuori dell'esperienza.

Da queste situazioni mitologiche o immagini primordiali, «ci sentiamo trasportati o afferrati» come da una «potenza sovrumana» proprio perché in esse si esprime «la voce della specie». Da un incontro così intenso con queste creazioni poetiche scaturisce, sottolinea Jung, un senso di commozione per l'innalzamento della nostra esistenza individuale sul piano del destino umano e universale, e soprattutto una liberazione in noi di «tutte quelle forze soccorritrici che sempre hanno reso possibile all'umanità sfuggire da ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe» (*ibidem*, p. 47). Alla fine per Jung l'arte poetica si rivela un potente mezzo di ricongiungimento con «le fonti più profonde della vita», capace di controbilanciare e autoregolare, sul piano educativo e sociale, l'unilateralità di alcune posture sclerotizzate dei tempi attuali disseppellendo, attraverso l'inconscio, le forme primordiali – naturali in quanto native, potremmo dire con Vico – di cui noi contemporanei siamo più manchevoli²¹.

21 «In ciò sta l'importanza sociale dell'arte: essa lavora continuamente all'educazione dello spirito contemporaneo facendo sorgere le forme che più gli difettano. Volgendo le spalle alla manchevolezza del presente, l'aspirazione dell'artista si ritrae, sino a raggiungere nel suo inconscio l'immagine primordiale che potrà compensare nel modo più efficace l'imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo» (*ibidem*, p. 48).

L'incrocio tra le prospettive di Jung e di Vico, segnate entrambe da un rovesciamento dell'orizzonte platonico in cui le creazioni mitopoietiche – caratteri poetici o archetipi – soppiantano le idee razionali nella loro capacità di esibire degli universali dotati di profonda realtà, consente di delineare meglio la natura dell'arte e il rapporto tra riflessione e immaginazione in questi pensatori. La psicologia analitica junghiana sta alla comprensione dell'arte poetica analogamente a come la metafisica di Vico stava alla sapienza poetica. Collocandosi all'apice della dimensione raziocinante, le prime due non possono affatto generare quelle immagini primordiali, all'insegna del vero poetico, capaci di guidare l'umano verso il pieno recupero della propria natura; possono però accedere analiticamente ai significati simbolici che la creatività poetica, mossa dalla spinta creativa, è in grado solo di esprimere, ma non di conoscere. Per entrambi i pensatori, dunque, conoscenza riflessiva da un lato e immaginazione poetica dall'altro sono poli necessariamente complementari per una piena espressione e auto-comprensione della natura umana. Tuttavia esse mantengono una sostanziale esteriorità reciproca nel libero gioco del fare arte. Anzi, le due componenti sono talmente eterogenee che un loro connubio sembra potersi realizzare solo entro approcci epistemologici e metodologici particolari, come quelli avanzati dalla scienza nuova vichiana o dalla psicologia analitica junghiana.

Il grande contributo alla comprensione del valore dell'arte offerto da questa linea di pensiero che unisce due pensatori a prima vista lontani sta nel valorizzare la sapienza immaginifica, profondamente verace, posta alla base del processo creativo. Il limite di entrambe è nel far coincidere sostanzialmente la dimensione del poetico con quella del mitopoietico, tagliando fuori dal proprio oggetto di riflessione le creazioni estetiche prive di un contenuto immaginativo e simbolico. In Vico, in particolare, l'identificazione del poetico con il "fiero" e il "sublime" si traduce in una limitazione del perimetro della poesia entro quel canone eroico ed epico che trova il suo insuperato esempio in Omero. Mentre in Jung la qualificazione dell'attività artistico-creativa come un processo integralmente inconscio si accompagna di fatto all'esclusione, dall'oggetto di una riflessione sul senso del fare arte, di tutte quelle opere non simboliche che, non esibendo alcun significato, si collocano entro una sfera

puramente estetica²².

In sostanza, l'antica polarizzazione tra poesia – intesa come attività immaginifica – e riflessione – intesa come comprensione concettuale – sembra riaffiorare anche dietro la riabilitazione dell'immaginazione poetica promossa da Vico e Jung, sottraendo spazio a una riflessione sull'arte capace di abbracciare la dimensione estetica *tout court*.

L'arte come curiosissima unità dualistica nell'estetica di Morin

Una proposta a mio avviso più convincente della dialettica tra processo espressivo-creativo e processo riflessivo, maggiormente capace di abbracciare il senso del fare arte in tutte le sue forme, arriva dal filosofo e sociologo contemporaneo Edgar Morin, in un saggio snello, dal taglio più divulgativo che specialistico, che dichiara sin dal titolo di volersi occupare, in senso ampio, di estetica²³.

Morin muove da un orizzonte antropologico in consonanza con la prospettiva genetica vichiana secondo cui la natura di un fenomeno va posta in relazione con la sua origine, e comincia a esplorare il sentimento estetico e la creatività a partire dalla sua primitiva connessione con la sfera magico-religiosa. La sua analisi circa la natura e l'origine dell'esperienza estetico-artistica viene poi dettagliata con riferimento alla polarità tra dimensione conscia e dimensione inconscia tracciata dal modello psicoanalitico. Integrando riflessione filosofica, riferimenti psicoanalitici e risultati della ricerca antropologica, Morin propone di considerare il fare arte come una attività “post-sciamanica” che conserva alcuni tratti della possessione sciamanica: un fenomeno, questo, comune a molte culture primitive in cui – grazie anche all'effetto di bevande allucinogene

22 Jung distingue, innanzitutto, le opere d'arte propriamente simboliche, frutto dell'inconscio collettivo, da quelle meramente “sintomatiche”, generate per lo più dal subconscio personale. In secondo luogo egli oppone le opere simboliche, capaci di penetrare maggiormente in noi ma scarsamente in grado di suscitare il nostro sentimento estetico, alle opere prive di un tratto manifestamente simbolico, in grado di parlare con maggior purezza al sentimento estetico.

23 Edgar Morin, *Sull'estetica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.

o danze – lo sciamano sprofonda in uno stato di trance in cui viene posseduto dagli spiriti ed entra in connessione profonda con il mondo vegetale e animale. Gli sciamani di cui parla Morin condividono con i poeti teologi di Vico l'esercizio di pratiche divinatorie, il ruolo di educatori dell'umanità antica e la capacità di riprodurre analogicamente il mondo naturale. Queste figure sono dotate di sapienza poetica, e più in generale sono artisti, in quanto possiedono quella capacità mimetica che Morin, a partire da una tradizione inaugurata, come abbiamo visto, da Platone, mette al centro del fare arte.

Alla radice della creatività artistica lo studioso propone dunque di individuare un tipo di possessione simile a quella sciamanica: mentre però quest'ultima è un'esperienza di tipo magico-religioso, la pratica artistica è descritta dal filosofo francese come un'attività laicizzata e desacralizzata, in sostanza ludica. L'arte, anfibia e doppia come il gioco, è caratterizzata al tempo stesso da fusione e distacco: un esempio molto evidente della dialettica tra queste due dimensioni è dato dal vissuto dell'attore che, per via mimetica, viene posseduto dal suo personaggio nel gioco laicizzato del teatro. Seguendo il discorso di Morin possiamo aggiungere che, una volta oggetto di possessione, l'attore e più in generale l'artista può a sua volta "possedere" l'osservatore e il fruitore dell'opera portandolo all'immedesimazione. La mimesi esperita in primo luogo da chi fa arte produce così nuova mimesi in chi vi partecipa, che cessa di essere un mero fruitore per diventare a sua volta "attore" di un'esperienza estetica condivisa.

Da ciò ne consegue che il fare arte non si colloca, nella prospettiva di Morin, esclusivamente sul terreno dell'inconscio, ma viene realizzato attraverso meccanismi di controllo e coerenza tipici del pensiero conscio e riflessivo. A tal proposito Morin usa per l'arte le espressioni "post-sciamanica" ed «esperienza di semi-trance e di quasi possessione». La sorgente della creatività artistica è, nella sua prospettiva, «una capacità mimetica dello psichismo» in cui «cooperano l'inconscio e la coscienza». Scrive il filosofo:

«Si può dire che lo stato di semi-trance è lo stato che permette all'artista di utilizzare nello stesso momento le forze inconsce e conscie del suo spirito. Se prendiamo il caso del ritratto, il pittore avverte uno stato di semi-trance, di semi-possessione da parte della persona che dipinge. Mentre è immerso in

questo stato, il pittore può realizzare l'opera, e, con un controllo cosciente, la correggerà, la modificherà. Si tratta di una sinergia tra la coscienza lucida e qualche cosa che zampilla dalle profondità dell'essere» (E. Morin, o. c., p. 46).

Attraverso le parole del cineasta Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, Morin entra così in dialogo indiretto con la prospettiva di Jung, ribattendo all'idea che l'arte rappresenti una forma di regressione artificiale nel campo della psicologia verso forme del pensiero primitivo l'ipotesi che essa sia costruita, piuttosto, su una «curiosissima unità dualistica» segnata al tempo stesso da «un'impetuosa ascesa progressiva lungo le linee dei più elevati livelli espliciti di coscienza e la penetrazione simultanea, per mezzo della forma, negli strati del più profondo pensiero sensoriale» (*ibidem*, p. 47).

Tale prospettiva, restituendo centralità, nel fare arte, all'impulso mimetico nella sua ampiezza e riconoscendo una stretta connessione tra la dimensione creativa e quella ludica, ha il merito di liberare il senso del fare arte dall'esclusiva connessione con la sfera del simbolico e dell'immaginale, per abbracciare – in quel gioco che si realizza tra conscio e inconscio, tra fusione e distacco, tra ispirazione e controllo, tra connessione con energie ancestrali e concentrazione estetica sulle forma – tutte le pratiche espressive e creative sperimentate nelle diverse epoche della storia umana: dalla musica al romanzo, dal cinema alla poesia, dal fumetto al teatro, dalle arti figurative e plastiche alla danza. In questo quadro l'esperienza estetica generata dall'arte si configura come l'occasione di un incontro sempre unico e imprevedibile con gli esiti, più o meno consonanti con la nostra sensibilità individuale, di quella commistione tra finzione e verità, sensibile e spirituale, simbolico ed estetico, ispirato e ragionato che ciascuna opera si trova a suo modo, di volta in volta, a esprimere.

Arte, potere e sostenibilità. Bioestetica come resistenza

DAVIDE LUGLIO¹

Sommario: 1. Introduzione. 2. Pasolini e Barthes: l'arte magistra vitae. 3. La sfida della bioestetica

Abstract: Questo saggio analizza il destino dell'opera d'arte nell'epoca del Capitalismo Mondiale Integrato, in cui la produzione di segni e soggettività ha sostituito la produzione di beni. L'estetizzazione diffusa della realtà ha portato alla fusione tra economia e arte, rendendo l'opera indistinguibile dal prodotto commerciale. Tuttavia, l'arte ha sempre avuto anche una funzione critica: Foucault, Barthes e Pasolini mostrano come essa possa disancorare i significati assegnati e proporre nuove forme di vita. Il saggio introduce il concetto di bioestetica come risposta all'Antropocene: un'estetica capace di risensibilizzare l'uomo al vivente, al di là delle logiche di consumo. Attraverso l'analisi di autori contemporanei, si sostiene che l'arte debba superare la mera forma e costruire una nuova relazione con la realtà, essenziale per affrontare la crisi ambientale ed epistemica.

This paper examines the fate of art in the era of Integrated Global Capitalism, where sign and subjectivity production has replaced material goods. The widespread aestheticization of reality has blurred the boundaries between economy and art, turning artworks into commercial products. Yet, art has

1 Professore ordinario Letteratura italiana presso Sorbonne Université

always had a critical function: Foucault, Barthes, and Pasolini reveal its power to disrupt assigned meanings and propose new ways of living. The paper introduces bioaesthetics as a response to the Anthropocene—an aesthetics that re-sensitizes humans to the living world beyond consumerist logic. Through contemporary authors, it argues that art must transcend mere form to build a new relational model with reality, crucial for addressing today's environmental and epistemic crises.

Keywords: *Bioestetica, Estetizzazione della realtà, Latour, Pasolini, Barthes, Foucault.*

1. Introduzione

In queste brevi riflessioni intendo interrogarmi sullo statuto dell'opera d'arte in un'epoca in cui la forma e le produzioni artistiche sono largamente recuperate da quello che, tempo fa, Guattari ha definito Capitalismo Mondiale Integrato². Caratteristica del CMI è quella di tendere sempre più a decentrare e trasferire i nuclei di potere dalle strutture di produzione dei beni e dei servizi verso le strutture produttrici di segni, di sintassi e di soggettività attraverso, in particolare, il controllo che viene esercitato sui media, la pubblicità, i sondaggi ecc. Ad esso è imputabile l'intensificazione del processo di estetizzazione della realtà e il proliferare di linguaggi ispirati all'espressione artistica. Le conseguenze di tale processo sono state più recentemente caratterizzate da Yves Michaud come un trionfo delle belle forme e dell'estetica da inquadrarsi però in un paradosso che descrive in questi termini:

Il paradosso [...] è che tanta bellezza e, con essa, un tale trionfo dell'estetica siano coltivati, diffusi, consumati e celebrati in un mondo privo di opere d'arte,

² « Capitalisme Mondial Intégré », ou CMI, cfr. F. Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Editions Galilée, 1989.

se con ciò intendiamo quegli oggetti preziosi e rari che un tempo erano investiti di un'aura, di un'aureola, della qualità magica di essere fucine di esperienze estetiche uniche, elevate e raffinate. È come se, più bellezza c'è, meno ci siano opere d'arte, o come se, meno arte c'è, più l'arte si diffonda e colori tutto, passando, per così dire, allo stato gassoso o vaporoso ricoprendo tutto come una nebbia. L'arte è svanita nell'etere estetico, se ricordiamo che l'etere è stato concepito dai fisici e dai filosofi dopo Newton come quell'elemento impalpabile che permea tutti i corpi³.

Un paradosso che Gilles Lipovetsky e Jean Serroy spiegano attraverso il passaggio a una nuova fase del capitalismo che tende ad eliminare le differenze tra sfera economica ed estetica secondo una logica solo in apparenza paradossale, ovvero la crescita parallela dell'esigenza di razionalizzazione contabile imposta dal mercato e dell'esigenza di inserimento di una dimensione creativo-emotiva in ogni forma di produzione industriale e commerciale:

L'ascesa del capitalismo finanziario contemporaneo non preclude in alcun modo l'ascesa di un capitalismo di tipo artistico che [...] sfrutta razionalmente e in modo generalizzato le dimensioni estetico-immaginario-emozionali a fini di profitto e di conquista del mercato. Ne consegue che ci troviamo in un nuovo ciclo segnato da una relativa de-differenziazione della sfera economica ed estetica, [...] industria e stile, moda e arte, intrattenimento e cultura, il commerciale e il creativo, cultura di massa e cultura alta: oggi, nelle economie dell'ipermodernità, queste sfere si ibridano, si mescolano, si cortocircuitano e si compenetrano. Una logica di de-differenziazione meno postmoderna che ipermoderna, visto quanto è costitutiva delle dinamiche di base delle economie moderne caratterizzate dall'ottimizzazione dei risultati e dal calcolo sistematico dei costi e dei benefici. Paradosso: quanto più la richiesta di razionalità quantificata è imposta dal capitalismo, tanto più il capitalismo dà importanza alle dimensioni creative, intuitive ed emotive. [...] La legge omogenea del dispositivo e dell'economizzazione del mondo è ciò che porta a un'estetizzazione senza limiti e al tempo stesso pluralista, priva di unità e di

3 Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 9. Nostra la traduzione.

criteri consensuali. Da qui la nuova fase di modernità che ci caratterizza: dopo il momento industriale produttivista, arriva l'era dell'ipermodernità, al tempo stesso "riflessiva" ed emotivo-estetica⁴

Il piano dell'economia e del consumo e il piano della formalizzazione estetica esemplata sulla forma artistica si sono sovrapposti, compenetrandosi al punto da rendersi indistinguibili. Il destino dell'opera d'arte ce ne offre l'illustrazione più lampante: svanita nel senso canonico del termine, l'opera è stata sostituita dal prodotto artistico inserito nel circuito del commercio alla stregua di qualsiasi prodotto artigianale o commerciale e sottoposto alle stesse logiche di mercato. Così, quasi inavvertitamente l'ambito dell'estetica, prima riservato all'arte è oggi parte, in gradi e qualità diverse, della vita di ognuno. Vita e formalizzazione estetica della vita sono oggi due cose che vanno di pari passo. In ogni suo momento, dai vestiti al cibo, dalla forma del corpo a quella dell'abitazione, dal sesso all'educazione e via dicendo, abbiamo a disposizione un arsenale di modelli estetici attraverso i quali dare forma, ovvero identità, alla nostra vita.

Ma questa analisi pone l'accento soltanto su un aspetto dell'arte, ovvero la sua dimensione estetica. Tuttavia, tradizionalmente l'arte ha sempre svolto anche un altro compito, ovvero una funzione che possiamo definire grosso modo critica. Attraverso la diversità dei propri linguaggi, l'arte è sempre stata anche una forma di conoscenza e di conoscenza critica della realtà, in senso etimologico, per la distinzione che opera nel reale, per quello che evidenzia, per la capacità che ha di disancorare le rappresentazioni dai loro significati assegnati e liberarle producendo senso. Nella contemporaneità, tale funzione è spesso associata alla più o meno grande capacità di rottura dell'arte con la regola o le regole espressive fino a quel momento codificate. Dal Romanticismo in poi, la capacità di rompere con il quadro linguistico-poetico consolidato e di innovare sul piano linguistico e formale è stato un criterio fondamentale per la determinazione del valore artistico e letterario.

Nell'ultimo quarto del Novecento si assiste a un curioso slittamento in

⁴ G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 12-13. Nostra la traduzione.

alcuni artisti e teorici di primo piano che tendono a recuperare questo criterio del valore artistico e a spostarlo dal piano formale a quello morale. È il caso, ad esempio, di Michel Foucault che nel 1984 in una celebre intervista rilasciata ad Alessandro Fontana dichiara:

Dall'antichità al cristianesimo, si passa da una morale che era essenzialmente una ricerca di etica personale a una morale come obbedienza a un sistema di regole. E il motivo per cui mi sono interessato all'antichità è che, per tutta una serie di motivi, l'idea di una morale come obbedienza a un codice di regole sta ormai scomparendo, è già scomparsa. E a questa assenza di moralità risponde, deve rispondere una ricerca che è quella di *un'estetica dell'esistenza*⁵.

Per Foucault l'etica deve ormai ispirarsi al principio cardine dell'estetica che è quello non di obbedire a una regola ma di istituirla sottraendosi, affrancandosi dalle regole esistenti. In questa prospettiva, esiste un rapporto stretto tra liberazione ed esemplarità intesa in senso etico. Fare della propria vita un'opera d'arte, come lo intendeva Foucault sulla base del modello antico, significa necessariamente liberarla da una codificazione preesistente. Nulla può divenire esemplare all'interno di uno stereotipo, di una codificazione. In altri termini è insita nella nozione di esemplarità quella di critica e da questo punto di vista l'esemplarità è il contrario dell'esemplificazione. Si esemplifica ciò che è già dato, è esemplare invece ciò che ancora non è dato. Così ciò a cui dovrebbe condurre un'estetica dell'esistenza è alla « creazione di nuove forme di vita, di rapporti, di amicizie, nella società, l'arte, la cultura, nuove forme che saranno istituite attraverso le nostre scelte sessuali, etiche e politiche »⁶.

È bene osservare che così precisata la proposta foucaultiana di un'estetica dell'esistenza non può essere confusa con l'estetizzazione della vita. Da questo punto di vista l'espressione "forma di vita" non ci deve trarre in inganno. La questione non è l'esperazione dei caratteri formali dell'esistenza come avviene nella figura dell'esteta, del *dandy* o di chi recupera il carattere trasgressivo dell'arte per modellarvi l'eccentricità della propria esistenza. Per l'esteta la forma è un fine in sé e nell'amore per la forma e nella sua costante ricerca e per lo più

5 M. Foucault, *Une esthétique de l'existence* (1984), in *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, "Quarto", 2001, p. 1550.

6 Ibid.

originale elaborazione ripone la propria identità. In quanto ossessionato dalla propria identità formale, l'esteta è in fondo l'archetipo dell'uomo ipermoderno di cui parlano Lipovetsky e Serroy con la differenza che nell'ipermodernità siamo tutti inconsapevolmente esteti nella misura in cui l'estetizzazione non è più una scelta. Nella prospettiva foucaultiana, al contrario, la questione è proprio quella di una nuova morale, ovvero della riappropriazione di un libero potere di scelta. L'estetica dell'esistenza come possibilità di dare una forma alla propria vita presuppone dunque una distanza critica nei confronti dell'estetizzazione della realtà e dell'esistenza voluta dalle nuove forme di potere: la forma di vita è il risultato di una sottrazione dai processi di soggettivazione che costituiscono formalizzazioni più o meno consapevoli della vita. Ciò che mi sembra meriti di essere sottolineato nella riflessione foucaultiana è dunque in primo luogo la volontà di fare dell'estetica qualcosa di diverso da un ambito in cui si riflette sulle forme artistiche. Di fronte alla pervasività dell'estetizzazione, l'estetica deve ricentrarsi invece sulla sua essenza morale e critica divenendo uno spazio di sottrazione alle forme di assegnazione. In secondo luogo, va osservato che lo spostamento che Foucault fa compiere all'estetica è il punto di arrivo di una riflessione che in quegli stessi anni conduce un semiologo molto vicino al filosofo francese, mi riferisco a Roland Barthes. Dal 1977, anno in cui pronuncia la sua lezione inaugurale al Collège de France, riflettendo sul potere vincolante dei linguaggi, Barthes comincia a dare spazio a un poeta che fino a quel momento era stato assente dalla sua opera: Pier Paolo Pasolini. Pasolini è a tutti gli effetti l'anticipatore e il primo teorico dello spostamento morale che Foucault intende far compiere all'estetica. Prima di analizzare i prolungamenti della proposta foucaultiana in anni recenti sarà utile ripercorrere brevemente la posizione pasoliniana e la ripresa che ne fa Barthes.

2. *Pasolini e Barthes: l'arte magistra vitae*

In Pasolini la consapevolezza che la vita sia al tempo stesso il luogo in cui si esercita l'azione biopolitica e quello in cui si può esprimere una sottrazione e un'opposizione ad essa appare in modo abbastanza chiaro a partire dalla

seconda metà degli anni Sessanta dopo la pubblicazione, nel 1966 su «Nuovi argomenti», del testo *La lingua scritta dell'azione* che sarà poi raccolto in *Empirismo Eretico* col titolo *La lingua scritta della realtà*.

In questo saggio Pasolini sviluppa l'idea in apparenza paradossale che, sul piano linguistico, la realtà non sia che cinema in natura e che il cinema non sia che lingua scritta della realtà. Per cinema bisogna intendere naturalmente tutte le tecniche audiovisive e bisogna anche distinguere il cinema, come linguaggio, dal film che è un'opera scritta con quel linguaggio. La base di partenza è saussuriana ma la tesi implica che venga ampliata e modificata la nozione di lingua, spiega Pasolini, «così come la presenza delle macchine costringe in cibernetica ad ampliare e modificare la nozione di vita»⁷. E aggiunge:

L'avvento delle tecniche audiovisive, come lingue [...] mette in crisi l'idea che probabilmente ognuno di noi, per abitudine, aveva di una identificazione tra poesia, o messaggio, e lingua. Invece, come le tecniche audiovisive inducono a pensare, ogni poesia è translinguistica. [...] Da ciò deriva inevitabilmente l'idea – nata per l'appunto dal cinema, ossia dallo studio dei modi che il cinema ha di riprodurre la realtà, che la realtà non sia infine che del cinema in natura. Se dunque la realtà non è che cinema in natura, ne deriva che il primo e il principale dei linguaggi umani, può essere considerata l'azione stessa: in quanto rapporto di reciproca rappresentazione con gli altri e con la realtà fisica. [...] L'azione umana nella realtà, in quanto primo e principe linguaggio degli uomini dunque [...] le prime informazioni di un uomo io le ho dal linguaggio della sua fisionomia, del suo comportamento, del suo costume, della sua ritualità, della sua tecnica corporale, della sua azione, e anche, infine, dalla sua lingua scritto-parlata. È così del resto che la realtà è riprodotta dal cinema. Non è chi non veda a questo punto, come la semiologia del linguaggio dell'azione umana verrebbe poi a essere la più concreta delle filosofie possibili⁸.

La vita come linguaggio, dunque. La vita come linguaggio e anche e innanzitutto come possibile linguaggio poetico. Lenin, scrive Pasolini, in un certo modo, ha lasciato scritto un grande poema d'azione. Rispetto all'azione,

7 P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla politica e sull'arte*, t. I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 1504.

8 Ivi, pp. 1505-1506.

alla lingua dell'azione, alla poesia dell'azione la lingua scritto-parlata non costituisce che una mera integrazione. Ma che cos'è l'azione? Essa, così come la descrive Pasolini nel brano che ho appena citato, non è altro che la vita. A partire dal 1963, cioè da quando realizza quel magnifico film che è *La rabbia*, moderna tragedia⁹ che anticipa la concezione decostruzionista del testo rimontando spaccati di vita prelevati dai cinegiornali, Pasolini guarda alla vita e alla realtà come a un linguaggio e come all'unico vero linguaggio. In un bellissimo poemetto del '66-'67, intitolato *Poeta delle ceneri*, non fa altro che declinare in svariate centinaia di versi, la conversione del poeta alla poesia con la vita:

[...]

In quanto poeta sarò poeta di cose
 Le azioni della vita saranno solo comunicate,
 e saranno esse, la poesia,
 poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale¹⁰

È la teoria pasoliniana della vita come linguaggio e come linguaggio potenzialmente espressivo che aveva colpito e sedotto Roland Barthes. Nella sua lezione inaugurale al Collège de France Barthes fa significativamente riferimento a Pasolini in un contesto in cui sta gettando le basi dell'insegnamento che terrà in quella prestigiosa sede. In questa conferenza, poi pubblicata col titolo *Leçon*¹¹, Barthes dice due cose fondamentali. La prima è che il linguaggio e specificatamente la lingua è, precisamente in quanto struttura, ineluttabilmente una *struttura* di potere. Non appena è proferita la lingua entra al servizio di un potere e in essa appaiono immancabilmente due rubriche:

9 Cf. su questo punto la bellissima lettura de *La rabbia* che propone Carla Benedetti in *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, in «Arabeschi», n. 6, luglio-dicembre 2015, pp. 40-53, Rivista on-line <http://www.arabeschi.it/numbers/arabeschi-n-6/>.

10 P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", t. II, pp. 261-287.

11 R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 2015.

l'autorità dell'asserzione e la gregarietà della ripetizione. Ora, per Barthes, la possibilità di sottrarsi a questa fatalità del linguaggio ci viene precisamente dalla pratica letteraria. È nella letteratura e con la letteratura ma anche con gli altri linguaggi espressivi che ci è dato di mettere in scacco il dispositivo di potere che rappresenta il linguaggio.

La seconda cosa che dice Barthes, prima di portare ad esempio Pasolini, è che ci si aspetta dagli intellettuali che reagiscano contro il Potere ma, aggiunge, la vera guerra è altrove ed è contro i poteri poiché essi si declinano oggi al plurale. Per Barthes è chiaro che nell'epoca del Capitalismo Mondiale Integrato, per riprendere la definizione di Guattari, sono le numerose strutture produttrici di segni, di sintassi e di soggettività ad esercitare variamente il potere. Anche in Pasolini, la radicalizzazione del discorso sulla vita come linguaggio corrisponde al carattere ossessivo delle sue analisi sull'emergenza di nuove forme di potere che, come ricorda continuamente a partire dagli anni Settanta, mirano ad incidere e a trasformare la vita stessa delle persone, nei suoi aspetti socio-biologici, che si tratti della sessualità, dei modi di vita o del linguaggio del corpo; un'incidenza che ai suoi occhi prende innanzitutto la forma di un'omologazione. Per Pasolini come per Barthes fare della vita il vero spazio della creazione artistica non significa altro che istituirlo come spazio di resistenza. E per l'uno e per l'altro ciò significa innanzitutto recuperare nella vita il potere liberatorio, critico e decostruttivo che esercita l'opera d'arte nei confronti di tutte le forme di colonizzazione ideologica dei linguaggi. L'incessante rivendicazione pasoliniana di « un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà¹² » non significa altro che resistenza nei confronti degli idealismi e delle ideologie, delle loro pretese di veridizione come delle forme astratte e universalizzanti in cui si esprimono: la verità oggettiva, la norma e la normalizzazione, il valore oggettivo ecc. Insomma, quella forma di razionalità e di razionalizzazione che Pasolini attribuisce alla cultura borghese dove borghesia è sinonimo di modernità e di una feticizzazione della ragione caratteristica dei moderni.

12 P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, Milano, Mondadori, "I Meridiani" p. 1544

Questa stessa resistenza si ritrova nel corso che Barthes tiene al Collège de France nel 1977-78, intitolato *Le Neutre*. In questo corso Barthes si concentra sul problema che in qualche modo lo ossessiona da sempre ovvero il rapporto tra linguaggio e ideologia. Similmente a Pasolini che dichiarava il proprio amore per la realtà, Barthes afferma il suo desiderio, il suo “fantasma” di realtà, un desiderio che è però radicalmente schermato dalla struttura simbolica e quindi ideologica dei linguaggi e da quella narrativa dei discorsi. Ogni linguaggio, ogni discorso è fabbricazione di senso. Compito del semiologo è mostrare come funziona questa fabbrica, liberare la realtà dallo spessore del senso il che significa anche e soprattutto illustrare e denunciare le tecniche di naturalizzazione e di legittimazione dei meccanismi che producono senso senza dichiararlo, fingendo in qualche modo che questo senso non sia un prodotto, una creazione, un artificio: il che concretamente significa esplicitare ciò che è implicito e storicizzare ciò che viene spacciato come naturale. Questo lavoro critico è ciò che deve fondare le condizioni del “Neutro” e permetterci di avvicinarci ad esse. Ma questo compito della semiologia è complicato dal carattere innocente del linguaggio, di cui si deve al tempo stesso diffidare e da cui ci si deve distanziare. Decifrare i segni del mondo, significa sempre lottare con una certa innocenza degli oggetti. L’esempio tipico è la lingua materna che si usa senza pensare che in realtà è un sistema estremamente complesso e ben poco naturale di segni e di regole. Noi, sostiene Barthes, crediamo di essere in un mondo pratico di usi, di funzioni, di addomesticamento totale dell’oggetto ma in realtà, attraverso gli oggetti, siamo in un mondo del senso, delle ragioni e degli alibi che in qualche modo si interpone tra noi e la realtà.

Manca lo spazio per affrontare un’analisi dettagliata del corso sul Neutro, ma prima di concludere su questo punto vorrei quanto meno soffermarmi sulla definizione che Barthes dà del Neutro come ciò che « disinnesci il paradigma »¹³, vale a dire « l’opposizione di due termini virtuali uno dei quali viene attualizzato per parlare, per produrre del senso ». Il paradigma basilare, ad esempio, è quello che oppone il sì al no, l’affermazione alla negazione.

13 R. Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/Imec, 2002, p. 31.

L'antitesi è la struttura a partire dalla quale si genera in prima battuta il senso, ciò che modella, per così dire, la nostra struttura simbolica. Barthes ne trova conferma nel linguaggio digitale (logica binaria) ma osserva tuttavia che non è ancora dimostrato che sia qualcosa di naturale (struttura cognitiva). La sua intenzione è anzi di cercare di dimostrare che non lo è. L'obiettivo è quello di minare dall'interno l'antitesi fondatrice del simbolico per mettere in crisi il binarismo che dopotutto potrebbe non essere altro che un metalinguaggio « una tassonomia particolare destinata ad essere spazzata via dalla storia » e il corso sul Neutro non è altro che un'esplorazione infinita delle modalità per disinnescare l'antitesi, per interrogare e mettere in crisi le dualità oppositive esplorando le zone dove le relazioni si fanno più complesse, dove si supera la contraddizione a partire da quella più scandalosa, più radicale, quella che oppone la vita e la morte. E tale superamento, la costruzione di quella categoria etica che è il Neutro, è riconoscibile innanzitutto nell'arte e segnatamente nella letteratura. Ed eccoci così di nuovo all'arte *magistra vitae*. Da Pasolini a Barthes a Foucault la creazione artistica è quella particolarissima pratica che consiste nel disinnescare i dispositivi estetizzanti, nel sottrarre le forme espressive alle loro assegnazioni convenzionali, anzi nel braccare la convenzione fin nei suoi più riposti ripari. L'ideale dell'opera d'arte è una forma senza nessun senso riconoscibile, predefinito, riconducibile a questa o quella forma convenzionale, precostituita, ideologica di senso. Ecco perché l'estetica ha meno a che vedere con la forma che con la liberazione della forma, ovvero con la decostruzione del senso come gesto morale e politico.

3. La sfida della bioestetica

Che cosa è rimasto oggi della concezione profondamente morale e politica dell'estetica che accomunava questi tre intellettuali della seconda metà del XX secolo? Che cosa è rimasto dell'idea foucaultiana di un'estetica dell'esistenza, ovvero della ricerca di una forma di vita che, esemplata sul valore disassegnante dell'opera d'arte, sappia porsi in un rapporto critico con quell'insieme di poteri che agiscono in particolare attraverso lo strumento dell'estetizzazione? In

un'epoca in cui forma di vita e forma estetizzata si sovrappongono è ancora possibile ridare all'estetica e quindi all'opera d'arte un primato critico? La risposta è a mio avviso da cercarsi in una particolare concezione dell'estetica, che definirei *bioestetica*. Si tratta in qualche modo di radicalizzare il punto di vista pasoliniano che spostava l'ambito dell'estetica dalla ricerca formale alla conoscenza appassionata della realtà spogliata di tutte le sue sovradeterminazioni simboliche, di tutti quei filtri ideologici che la sovraccaricano di sensi predefiniti. Si tratta, in altri termini, di cercare di vedere la realtà e segnatamente la realtà vivente, l'insieme delle relazioni che rendono possibile la vita nostra e di tutto ciò che ci circonda, per quanto possibile al di fuori delle categorie attraverso le quali ci viene proposta in modo organizzato, ordinato e surrettiziamente estetizzato.

Certo bioestetica non è un termine neutro. In ambito filosofico esso è stato recentemente utilizzato da Pietro Montani per indicare l'insieme dei dispositivi tecnologici attraverso i quali transita il biopotere per incidere sull'esperienza sensibile che costituisce l'oggetto primario di ogni riflessione estetica¹⁴. Attraverso il canale estetico, per così dire, questi dispositivi influenzano in modo profondo, pervasivo e perlopiù inavvertito la sensibilità umana determinandone il controllo e l'orientamento. La bioestetica viene così a essere il *pendant* della biopolitica. Montani ricorda del resto che è stato Roberto Esposito a suggerirgli l'idea di utilizzare questa nozione, e ciò che la caratterizza sono naturalmente una serie di processi di livellamento, contrazione e canalizzazione del sentire.

Dal canto mio, quello che propongo è invece il rovesciamento di questa prospettiva. Quello che vorrei è dare al prefisso contenuto in questo termine la sua massima estensione: *bioestetica* non significa allora l'impatto dei dispositivi attraverso i quali il Capitalismo Mondiale Integrato agisce sul nostro apparato sensorio orientandolo e omologandolo. Significa invece l'insieme delle strategie di resistenza, che non sono poi altro che forme di conoscenza, attraverso le quali il soggetto si dispone a sentire la vita, tutta la vita nella diversità delle forme viventi. Sentire, ovvero rifondarne in qualche modo la percezione in un

14 Cfr. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.

momento in cui le forme di vita che popolano il nostro ambiente non sono mai state così a rischio di estinzione.

Alla fine del proprio lavoro Montani prospetta quella che chiama un'etica della forma che presenta attraverso due slogan: “articolare ed elaborare l'essere differente” e “rigenerare e testimoniare il fuori campo dell'immagine”¹⁵. Si tratta di due accenni alla possibilità di utilizzare in ambito artistico i dispositivi tecnologici per suggerire opportunità emancipative. Ma si tratta di un accenno conclusivo nella direzione di quello che mi sembra debba essere il vero compito della bioestetica¹⁶ qualora ci si faccia carico della grande sfida morale e politica della nostra epoca, ovvero la sfida ambientale. Il contesto in cui si colloca questa sfida porta, da più di una ventina d'anni, un nome controverso: antropocene. Inutile epilogare ora sulle connotazioni di questo sostantivo. Dico subito, invece, che il concetto di antropocene al quale mi riferisco è quello che ha esposto Bruno Latour in particolare in *La sfida di Gaia: Il nuovo regime climatico (Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique, 2015)*. Nella quarta delle lezioni raccolte in quest'opera, il filosofo francese afferma che l'antropocene è “il concetto filosofico, religioso, antropologico e [...] politico più pertinente per cominciare a volgere per davvero le spalle alle nozioni di ‘Moderno’ e di ‘modernità’”¹⁷. Nella prima delle sette lezioni raccolte in italiano sotto il titolo *La sfida di Gaia*, Latour osserva che in un'epoca in cui i commentatori deplorano la “mancanza di spirito rivoluzionario” e il “fallimento degli ideali di emancipazione”¹⁸ non possiamo non stupirci del fatto che ciò che gli storici della natura chiamano *Grande accelerazione* sia di fatto una vera e propria rivoluzione, avvenuta in un passato recente e passata

15 Ivi, p. 109.

16 Roberto Esposito nei suoi studi a partire da *Immunitas*, si sofferma sulla manipolazione della vita. In *Bios* utilizza l'esempio della tanatopolitica nazista che estende il dominio da parte della politica sulla vita come *zoè* a un numero sempre maggiore di uomini e donne, considerate, sulla base dei loro caratteri biologici, come vite non degne di essere vissute. Cfr. R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004, ma anche Id., *Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.

17 Bruno Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, trad. it. di Donatella Caristina, Milano: Meltemi, 2020, ebook, p. 134.

18 B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (vedi nota 2), p. 47.

quasi inosservata. Più che rivoluzionari, conclude con una *boutade* Latour, siamo in pratica tutti dei controrivoluzionari “che tentano di minimizzare le conseguenze di una rivoluzione che è avvenuta senza di noi, contro di noi e, allo stesso tempo, tramite noi”.¹⁹

La *boutade* coglie nel segno ed è già una metafora del funzionamento di quel “sistema terra” al quale Latour, riprendendolo da James Lovelock, dà il nome di Gaia. Ma la controrivoluzione implica naturalmente che si prenda atto della rivoluzione e vi si risponda con un impeto altrettanto rivoluzionario. E la rivoluzione oggi consiste nell’osservare da vicino ciò che avviene tra i viventi che popolano la terra dopo aver passato alcuni secoli nello spazio. Ritornare sulla terra ovvero abbandonare il punto di vista siderale che equivale nel sistema di pensiero di Latour ad un punto di vista globale, quella prospettiva che ci ha fatto vedere la terra come un globo, un astro tra gli astri e forse un pianeta più o meno uguale ad altri pianeti che si tratterebbe, idealmente, di scoprire e raggiungere. Abbandonare il punto di vista siderale non significa naturalmente scordarsi che siamo immersi in un Universo infinito, ignorarne la bellezza e la poesia e ancor meno dimenticare quanto l’Universo rimanga ancora enigmatico per gli umani sottolineando i limiti della loro storia e della loro intelligenza del cosmo. All’epoca dell’antropocene, gli occhi non devono più essere puntati verso il cielo. La priorità, come recita il titolo di uno dei suoi ultimi libri, è atterrare. In un certo senso, si tratta di abbandonare il telescopio per il microscopio. Ritornare sulla terra, dunque, per rivolgere lo sguardo allo spazio in cui vi è vita e rendersi conto che la terra non è il globo, il pianeta blu che osserviamo dalla luna o da qualche satellite, ma una sottile fascia, la cosiddetta zona critica, una decina di chilometri tra cielo, mare e crosta terrestre. Questa è senz’altro una rivoluzione, basti pensare quanto il pensiero *mainstream*, ampiamente promosso dai magnati della tecnologia vada in senso esattamente contrario. Ma non è l’unica. Per secoli gli umani hanno vissuto una dicotomia: da un lato il regno della necessità, fatto di leggi invariabili, di rapporti di causa ed effetto. Dall’altro, il regno della libertà, ovvero l’ambito della creazione dell’uomo: dal diritto alla politica, dalla morale all’arte. Come dice Latour da una parte il mono-

19 B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (vedi nota 2), p. 47.

naturalismo dall'altra il multiculturalismo. Si dà il caso che l'evento geostorico a cui diamo il nome di antropocene mandi in frantumi questa dicotomia non foss'altro perché il potere di inventare e di creare è passato dagli umani ai non umani e questo tanto più che l'umano appare definitivamente chiuso in una sola forma ormai interamente globalizzata quella dell'*homo oeconomicus* che fa dire a Fredric Jameson che "ai nostri giorni sembra più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo"²⁰. Ora, non è davvero possibile rappresentarsi che cosa significa un sistema retroagente – quello appunto in cui sono i viventi non umani a prendere il sopravvento col loro potere di inventare e di creare senza un'educazione lenta e progressiva delle nostre virtù cognitive, emotive ed estetiche atta a renderci più sensibili e reattivi a questa configurazione della realtà. La rivoluzione che va sotto il nome di antropocene implica anche una rivoluzione estetica vale a dire la costituzione di una nuova sensibilità. Questa deve innanzitutto integrare il superamento di una serie di dualità o, come direbbe Roland Barthes, di paradigmi attraverso i quali si è costruito il nostro universo simbolico e di senso negli ultimi secoli. La prima e la principale di queste dualità è quella che oppone natura e cultura. Ma non è l'unica perché di fatto il concetto di antropocene si rivela, nell'uso molto convincente che ne fa Latour, uno strumento rivoluzionario a tutto campo che mette in crisi tutte quelle opposizioni, vale a dire quelle tassonomie, che retrospettivamente appaiono come tante semplificazioni della realtà, della complessità delle sue relazioni e articolazioni. Con il superamento del dualismo natura/cultura è la nozione stessa di mondo culturale ad essere entrata in crisi. Anche a considerare che l'espressione mondo culturale abbia ancora un senso se non è opposta a mondo naturale, resta che la prospettiva antropocenica mette in evidenza come ciò che va profondamente rivisto sia la nostra stessa relazione al vivente. È proprio sulla base della distinzione tra mondo naturale e mondo culturale che gran parte del vivente è uscito dal nostro campo percettivo, affettivo, cognitivo e politico. Perché un'estetica, e a maggior ragione un'arte, che tenga conto della rivoluzione antropocenica, emerga, sono dunque necessarie due condizioni: 1) che una nuova capacità di percepire, di essere sensibili si affermi 2) che l'opera

20 Fredric Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, Milano: Feltrinelli, ebook, 2007, p. 267.

d'arte si iscriva o renda conto di questa nuova relazione estetica che ho definito *bioestetica* precisamente per le sue implicazioni con la complessità del vivente. Nelle lezioni su Gaia Latour accenna soltanto a questa nuova relazione estetica, limitandosi ad affermare che è indispensabile a fondare ogni forma di sapere, scientifico, politico, artistico e religioso. Anche Baptiste Morizot, in *Manières d'être vivant*²¹ parla di una necessaria nuova sensibilità al vivente ma poi la legge piuttosto in chiave politica che estetica. Ora invocare la necessità di questa nuova estetica, seppur riferendosi al significato più lato del termine, per quanto facilmente comprensibile nella prospettiva antropocenica solleva una serie di problemi che, tra l'altro, si ripercuotono su quella che al seguito di Genette definirei la "relazione artistica".

In un testo del 1997 intitolato *La relation esthétique*, ripubblicato nel 2010 in *L'œuvre d'art. Immanence et transcendance*²², Genette racconta un aneddoto ripreso da Cézanne a proposito di Courbet. Un giorno, mentre dipingeva un paesaggio, Courbet si accorge tutto a un tratto che stava ritraendo un oggetto lontano di cui ignorava la natura. A quel punto manda un suo assistente a verificare di che cosa si tratti e questi ritorna esclamando che sono delle fascine. Courbet, commenta Genette, aveva dunque dipinto un oggetto non identificato senza che questo fosse un problema poiché non aveva, in quanto pittore, da preoccuparsi né dell'identità né tanto meno della funzione dell'oggetto che dipingeva ma soltanto della sua apparenza visiva, del suo aspetto. Per Genette, che ricostruisce, da Kant a Danto, una storia delle caratteristiche della relazione estetica, questo conferma la natura di tale relazione, che consiste: «nella risposta affettiva (vale a dire di apprezzamento) a un oggetto qualsiasi che si propone alla nostra attenzione considerato unicamente per il suo aspetto»²³. La definizione di Genette in fondo non aggiunge nulla di nuovo. Basta leggere la sua meticolosissima ricostruzione delle teorie estetiche per rendersi conto che dal XVIII al XXI secolo è questa la definizione della relazione estetica che viene data da filosofi e semiologi. Naturalmente questo non riguarda soltanto

21 B. Morizot, *Manières d'être vivant*, Actes Sud, Paris 2022.

22 G. Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 2010, ebook, pp. 258-552. Mia la traduzione delle citazioni tratte da questo volume.

23 Ibid., p. 522.

l'aspetto visivo degli oggetti. L'aspetto può essere anche musicale o sonoro, come nel celebre esempio del canto dell'usignolo di cui parla Kant nella *Critica della facoltà del giudizio* puntualmente citato da Genette. La relazione estetica è naturalmente alla base della definizione della relazione artistica. Questa, infatti, non è altro che una relazione estetica intenzionale. Insomma, alla domanda «quando ci troviamo in presenza di un'opera d'arte?» la risposta è «quando ci rendiamo conto che il creatore dell'oggetto che ci è messo davanti vuole deliberatamente che ci poniamo in una relazione estetica con questo oggetto e moltiplica le strategie perché questo avvenga»²⁴. Ora, quello che colpisce nella recentissima definizione di Genette che ripercorre e compendia, in un'opera ponderosa, gran parte delle teorie estetiche degli ultimi tre secoli, è l'idea che l'estetica abbia a che vedere unicamente con la forma.

È questo un punto estremamente importante sul quale, mi sembra, non ci si è sufficientemente interrogati, dandolo in qualche modo un po' per scontato a partire da quando si è consolidata la disciplina estetica alla fine del XVIII secolo. Eppure, l'accento posto sulla forma è ricco di implicazioni non solo per le conseguenze che ha avuto sulla concezione dell'arte ma anche e soprattutto per il fatto che ha finito per semplificare la complessità dell'esperienza estetica, una complessità che oggi la riflessione sull'antropocene mette particolarmente in luce. Ma soprattutto, ciò che mi preme sottolineare è che nel pensiero contemporaneo la relazione estetica è sempre pensata in riferimento alla natura. La relazione estetica con la natura è stata per secoli il modello della relazione artistica. Basti pensare al primo grande teorico dell'estetica contemporanea, Kant, per il quale il compito specifico dell'arte consisteva nell'imitare la natura creando le condizioni di una «finalità senza scopo»²⁵. Il concetto di natura ha da sempre determinato il concetto di relazione estetica e poiché questa è a fondamento del concetto di relazione artistica ne consegue che con il mutare della concezione della natura o più radicalmente ancora, come avviene con l'antropocene, col superamento del concetto stesso di natura sia il concetto di relazione estetica sia quello di relazione artistica debbano necessariamente

24 Cfr. *Ibid.*

25 Cfr. I. Kant, "Critica del giudizio", trad. it. di A. Gargiulo, Roma / Bari: Laterza, 1997, ora in: Id., *Le tre Critiche*, Milano: Mondadori, 2008, § 16, pp. 976-977.

subire una profonda evoluzione.

Per concludere vorrei allora soffermarmi sulle conseguenze che il concetto di antropocene e la trasformazione della nozione di natura possono avere, stanno avendo, sulla nostra concezione della relazione estetica e di conseguenza sulla relazione artistica. La prima è di ordine metafisico ed è perfettamente illustrata dalla critica che fa Latour della nozione di sfera o di globo. Alla fine della IV conferenza su Gaia, commentando il film di Lars von Trier *Melancholia*, Latour propone una morale alternativa del film e così afferma: « non sarebbe la Terra a essere distrutta in un lampo apocalittico finale e sublime da un pianeta errante; sarebbe il nostro Globo, il globale stesso, la nostra idea ideale del Globo che deve essere distrutta affinché emerga un'opera d'arte, una estetica »²⁶. A me sembra che Latour stia qui suggerendo che l'ossessione della forma di cui è pervasa *La critica della facoltà del giudizio* e, bene o male, tutte le teorie estetiche occidentali, sia la conseguenza o il retaggio di un approccio idealistico della realtà. E infatti Latour aggiunge: « Con una delle sue numerose innovazioni linguistiche Sloterdijk ha suggerito che dovremmo passare dal monoteismo, con la sua vecchia ossessione della forma del Globo, al monogesimo »²⁷. È nel monoteismo e negli idealismi in genere che si genera l'opposizione tra apparenza ed essenza e tra forma e contenuto. Che l'estetica abbia a che fare con l'aspetto o la forma delle cose è chiaramente il risultato di una idealizzazione della forma come dimostra l'aneddoto prima citato di Courbet. Per quanto parziale, l'equazione essere = forma è chiaramente il prodotto di un'idealizzazione non foss'altro perché non esiste una forma se non come prodotto di una consuetudine, anche solo percettiva, o di una convenzione. Eppure, che la distanza da cui osserviamo la realtà sia una distanza convenzionale così come lo è la forma di questa realtà è una delle evidenze più difficili da ammettere e da mettere in discussione.

La seconda conseguenza che vorrei sottolineare è di ordine propriamente estetico. La forma, ci dice Latour, unifica troppo in fretta ciò che deve innanzitutto essere composto. « Senza l'osservatorio di Charles Keeling a Mauna Loa e gli strumenti che rilevano il ciclo di diossido di carbonio sapremmo meno,

26 B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (vedi nota 2), p. 159.

27 *Ibid.*, pp. 159–160.

intendo dire che sentiremmo in maniera meno forte, [la portata retroattiva] dalla nostra propria azione [...] E, prima ancora, abbiamo dovuto sentire il buco nell'ozono grazie alla campagna di strumenti di Dobson, così come abbiamo dovuto imparare a sentire la possibilità dell'inverno nucleare grazie ai nuovi modelli di circolazione atmosferica promossi, all'epoca dell'olocausto nucleare virtuale, da Carl Sagan e i suoi colleghi »²⁸. Sentire la terra, Latour insiste su questo verbo, ovvero averne una percezione estetica, non può più limitarsi ad osservarne la forma. La percezione è arricchita e acuita dal sapere, tecnologico e scientifico e dagli strumenti che ci offre. Sapere meno, significa sentire in maniera meno forte. Divenire più sensibili e più reattivi ai fragili involucri che abitiamo, afferma Latour, implica «una fusione lenta e progressiva di virtù cognitive, emozionali ed estetiche »²⁹. Solo a questo prezzo, l'esperienza del sentire il vivente nella sua organicità e complessità può darsi a noi. Ed è per questo che propongo di chiamare questo tipo di relazione: bioestetica.

Esistono oggi opere d'arte che si fanno carico di questa relazione? Se guardiamo alla letteratura a me sembra che le opere impegnate nella costruzione di una relazione bioestetica con la realtà esistono. *La grande cecità* di Amitav Gosh, *The Mushroom at the End of the World* di Anna Tsing, *Les manières d'être vivant* di Baptiste Morizot o le forme teatrali che sperimenta Frédérique Aït Touati sono opere che sarebbe impossibile ricondurre a una relazione estetica classicamente intesa. In queste opere la dimensione formale non è quella prevalente. Si tratta di opere che mobilitano non solo un sapere e una tecnica letterari o drammaturgici che pure sono presenti, ma anche saperi scientifici, antropologici, tecnici che rimettono in gioco le forme letterarie alle quali ci ha abituato la tradizione. Certo possiamo sempre archivarli nella categoria non meglio precisata del saggio, del racconto filosofico o della parabola erudita. Questo è possibile ma direi che è irrilevante. La questione non è dinanzi a quale genere letterario ci troviamo o se il carattere ibrido di queste opere non sia già esistito in questo o quel tentativo letterario. La questione è la necessità di questa ibridazione, l'indispensabile superamento della relazione estetica verso una

28 *Ibid.*, p. 154.

29 *Ibid.*, p. 155.

relazione *bioestetica* utile a creare quella nuova sensibilità alla realtà che è ancora visibilmente mancante. Forse potremmo affermare, con Latour, che quello che ci dicono i nostri sensi del mondo non basta più non tanto a conoscere, come è sempre stato, quanto, invece, a sentire la realtà. La nuova sensibilità sembra aver trovato la sua espressione artistica nel superamento dell'idealità della forma. È proprio l'idealità e l'idealizzazione della forma che hanno sempre mantenuto l'arte in un rapporto tangente rispetto alla realtà rivendicandone negli ultimi secoli, del resto, l'autonomia. Del resto, anche parlare di autonomia o di eteronomia dell'arte ha senso soltanto nel quadro di una relazione estetica classicamente intesa. Oggi, anche questa opposizione ci sembra debba essere superata. A guidare la creazione artistica in un quadro estetico rinnovato infatti è la necessità di una nuova forma, più inclusiva e quindi più spuria, nella quale si fondano tutti quei linguaggi e quei saperi utili a costruire una relazione bioestetica con la realtà, indispensabile, all'epoca dell'antropocene, per poter nuovamente osservare e sentire il mondo.

Dentro la casa-museo: appartenenza e distanza. Parole, sculture e trasparenze nel vivere quotidiano ¹

PALOMA BROOK²

Sommario: 1. Premessa 2. I luoghi del fare 3. Il Re e la Regina 4. Luci 5. Ombre 6. Conclusione 7. Bibliografia e sitografia

Abstract: Questo contributo è l’elaborazione scritta del discorso tenuto nell’ambito del seminario multimediale *Half a Classroom* il 19 febbraio del 2020. Oggetto dell’intervento è una riflessione a partire dall’esperienza vissuta nella casa di un artista, mio padre, e di mia madre. In particolare dopo una breve premessa sul rapporto tra l’attività teorica e il vissuto, queste osservazioni affrontano il tema della creatività, delle luci e delle ombre, ossia dell’arricchimento e insieme dei rischi esistenziali, della mitologia primaria rappresentata dai genitori. Tutto ciò nell’ottica di un riscontro con le opere presenti – necessariamente selezionate – nello spazio “museo”.

This paper is a written elaboration of the talk given in the multimedia seminar *Half a Classroom* on 19 February 2020. The subject of the paper is a reflection based on the lived experience in the home of an artist, my father

1 Desidero ringraziare Sara Fortuna per l’invito al seminario HC, Viviana Rubichi per il sostegno durante le riprese e la preparazione dell’incontro tenutosi nel febbraio 2020. Ringrazio inoltre l’Università degli Studi “Guglielmo Marconi” e tutto lo staff di supporto all’organizzazione dell’evento, in particolare Alfredo Confessore, per le riprese audiovisive, e Alessandra Iaconelli.

2 Università degli Studi “Guglielmo Marconi”, docente di “Stilistica e retorica” e Dr. Phil., Eberhard Karls Universität Tübingen., Dottoranda XXXIX Ciclo presso il Dipartimento di Scienze umane dell’Università degli Studi “Guglielmo Marconi”.

and my mother. In particular, after a brief introduction on the relationship between theoretical activity and experience, these remarks deal with the theme of creativity, of light and shade, that is to say, the enrichment and existential risks at the same time, of the primary mythology represented by the parents. All this with a view to a comparison with the works - necessarily selected - present in the 'museum' space.

Keywords: *art, creativity, space, time, word, image.*

1. Premessa

Approfitterò di questo intervento, per utilizzare un modo di procedere più autobiografico e meno accademico. Questo in linea con l'esperienza biennale dei seminari di HC che voleva unire la propria attività scientifica incentrata sul linguaggio verbale ad altre dimensioni simboliche date dalle diverse pratiche artistiche che si avvalgono di molteplici canali sensoriali. Non una semiosi, una lingua, ma diverse semiosi e diverse lingue. Questo nella convinzione che tale pluralità sia tutt'altro che un fattore di impoverimento, ma che, anzi, una pratica simile – artistica e creativa di ogni genere – possa arricchire notevolmente l'attività teorica, anche quella all'apparenza più astratta.

Vi è però alla base anche un più profondo assunto teorico. Questo assunto affonda le radici nella lezione teorica di Emilio Garroni e riguarda la dimensione metateorica del pensare e più precisamente la dimensione teorica e metateorica, operativa e metaoperativa. Essa rappresenta la traduzione, in termini più rigorosi, del rapporto tra il "dire" e il "fare". L'idea garroniana di creatività tra rigore, legalità e libertà si articola precisamente su questo crinale³. Per questo quelli che seguono saranno piccoli quadri, o stanze (per mantenere la metafora della casa), entro cui si tenta una sintesi non priva di tensione al suo interno tra pensiero e vita.

3 Cfr. E. Garroni, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, 2010.

2. I luoghi del fare

Lo intuì Virginia Woolf - in *Una stanza tutta per sé* (1929) - che il sapere è fatto anche di luoghi abitati, stanze appunto, che come uno spazio sacro vengono recintati rispetto al mondo circostante: è qui che si crea quel campo di energia peculiare e misterioso che chiamiamo ‘creatività’. Vi è dunque simbolicamente uno spazio sacro e uno spazio profano, che *debbono* rimanere distinti⁴. È per questo che la prima opera che si crea è un più o meno visibile antro di Vulcano, l’officina del proprio lavoro e tutto ciò in un senso molto concreto, perfino materiale. Questa è la premessa a sua volta di un’altra opera, il tempo. Il tempo come *senso* anzitutto, per esempio “il senso del tempo”, ossia inteso come periodo: l’inizio e la fine di un determinato periodo. Infatti avere il senso del tempo (sempre dalla prospettiva dell’antro di Vulcano) vuol dire avere il senso della fine del tempo, del suo *limite* o, detto più precisamente, dell’inizio, dello svolgimento e della fine di una qualsiasi cosa. Simmetricamente con la fine, si ha il senso altresì di uno spazio limitato, recintato appunto. Spazio e tempo, dunque, vissuti come ‘limitati’ e *vincolanti* nei modi appena detti, cioè nella loro funzione “regolativa” (nel senso della legalità), sono due premesse fondamentali per l’effettivo esercizio di una qualsiasi forma di creatività.

3. Il Re e la Regina

Tutto questo per arrivare a dire che inizialmente, di fronte alla proposta di Sara Fortuna, c’è stata una certa resistenza ad affrontare il tema dell’essere cresciuta in una casa con opere d’arte, sì, ma anche come luogo dell’infanzia, del senza tempo e, forse, anche del senza spazio proprio. Uno spazio e un tempo dove il sacro e il profano non sempre erano distinti. Resistenza poi in quanto veniva coinvolta una sfera della mia vita che interessava il rapporto

4 Cfr. M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino, 1973, p.19 sgg.

con i genitori, mio padre scultore e mia madre creatrice di un *lògos* che ha strutturato – direi attraversato anche, con una dimensione autonoma - la lingua di quella stessa casa-spazio-museo. Riferirsi ai propri genitori non è mai facile, perché la coppia di padre e madre resta pur sempre una coppia mitica, un re e una regina simbolici, e nel momento in cui cerchiamo di delinearne il profilo, di comprenderli possiamo scoprire che siamo stati già ri-compresi da loro e questo da sempre. Mio padre lo spazio, mia madre il tempo, mio padre l'immagine, mia madre la parola-racconto, e così via, attraverso una serie di opposizioni che hanno formato un tutto inscindibile, a miei occhi di figlia. Sono miti naturalmente, e per altro verso persino etichette, ma sta di fatto che in questo modo hanno dato origine, come per tutti, a una sorta di metafisica primigenia e familiare.

Mi sento di aggiungere poi un'avvertenza personale: tematizzare il mio essere cresciuta in uno spazio modellato da opere d'arte non vuole avere alcun intento autocelebrativo. La 'casa-museo' qui non ha nulla a che vedere con le case dei personaggi famosi trasformate *post mortem* in musei, né vuole alludere a un qualche prestigio economico-sociale. Le opere per es. non sono state mai comprate, ma donate in un reciproco scambio tra amici artisti e intellettuali, scambio peraltro abbastanza frequente in altre epoche della storia italiana.

4. Luci

Detto questo, tutto ciò ha portato con sé dei benefici. Mi ha indubbiamente permesso di sviluppare una certa attenzione per la dimensione estetica legata al vissuto quotidiano e non solo contemplata 'dal di fuori', per dir così, nei luoghi appositi, per es. le gallerie o i musei. Sul museo in particolare, sul discredito che questa istituzione ha avuto in buona parte della cultura filosofica novecentesca si potrebbe dire molto, basti pensare a Gadamer che nel museo (insieme al teatro, la sala da concerto, la «biblioteca universale»⁵) vede l'esternarsi concreto della cosiddetta «differenziazione estetica» o «coscienza estetica», un luogo

5 Cfr. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983 (1960), p. 116.

della simultaneità in cui tutto si equivale e in cui l'opera perderebbe il suo radicamento all'originario contesto che l'ha creata e in definitiva anche la sua stratificazione più profonda. Un luogo dove l'arte appunto «si differenzia»: ma da che cosa? Dal vissuto, dagli originari contesti di vita, dalla comunità, dalla «koiné». Oppure, basti pensare al Foucault degli anni '60 e '70, per il quale il museo obbedisce a una strategia di controllo di stampo illuministico atta a categorizzare, incasellare e totalizzare, imponendo quindi un solo ordine⁶.

Al contrario nella mia esperienza l'arte è sempre stata congiunta alla vita vissuta, un felice disordine, a un 'di dentro' fatto anche di intimità e a volte persino di ritrosia. Ma questo vissuto ha da sempre avuto i caratteri di una duplicità (paradossale) contenendo in sé tanto la prossimità quanto la distanza, tanto l'immanenza' quanto la 'trascendenza': perché gli oggetti d'arte accanto alle altre cose stanno lì, vicini, li manipolo, ci gioco, smonto, come ad es. le sculturine di Berrocal e le rimonto (e questo ad es. mi ha aiutato in seguito a percepire meglio per via analogica il nesso tra fare e conoscere caro a Vico, la nozione di decostruzione di un testo e così via), ma al tempo stesso so che quegli oggetti non sono giochi (come gli altri), ma 'cose' che in qualche modo rinviano ad altro. Rinviano ad una alterità: la sensazione un po' enigmatica che la vita, il mondo, in fondo non si risolvano solo qui. Questa percezione in particolare l'ho sempre avuta nel rapporto con le statuine precolombiane e soprattutto con la maschera africana: qui l'alterità era un'alterità anche culturale, per dir così, esotica. Ma non tanto esotica o altra da diventare estraneità, bensì evocativa di una dimensione comune, ancorché misteriosa, alla famiglia umana. Dunque anche mia, nostra.

5. Ombre

In realtà questa peculiare esperienza familiare è stata segnata da un'ambivalenza: da una parte si tratta di un vissuto, di una dimensione immersiva nello spazio modellato dalle opere d'arte, dall'altra ciò ha prodotto

6 Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967.

una sorta di distanziamento critico nei confronti di quel vissuto, che si è esteso alla vita stessa in generale.

Quel che voglio dire è che godere della bellezza circostante, donatami e non costruita da me, non è stato sempre e solo un privilegio. Ha comportato alcuni rischi esistenziali: il rischio della seduzione. Una sorta di risucchio ‘estetico’ (o meglio estetizzante) dentro uno spazio, a questo punto nostalgico, del quale si finisce per diventare i custodi. ‘Sacerdoti’ di una storia non nostra, ereditata, familiare e vicina, ma non nostra, nel senso di individuale. D’altronde la psicologia del profondo ha insegnato a riconoscere il mito per differenziarcene. Il mito è in noi, ma noi non siamo il mito. La bellezza è in noi, ma noi non siamo ‘la bellezza’. Il rischio è quello di percepire l’uscita da quel mondo come una perdita o un degradarsi. Ma anche, e per lo stesso motivo, di non riuscire a creare il proprio personale antro di Vulcano, ossia di ritagliarsi uno spazio e tempo limitati che mi differenziassero da uno spazio e un tempo più grandi.

A questo proposito mi viene in mente la storia del divino Camillo, come lo chiamavano i suoi contemporanei. Si tratta di Giulio Camillo Delminio (1480-1544), filosofo e letterato vissuto in epoca rinascimentale. Uno di quei non rari personaggi tanto eclettici quanto bizzarri del mondo rinascimentale. Oggi il suo nome non dice molto, ma egli concepì un’*Idea del Teatro*⁷, la sua opera principale. Già nel titolo risuona appunto la nozione di ‘idea’ come modello platonizzante, *eidos*, e di ‘spettacolo’, *théatron* dal greco *theásthai* ‘guardare’, ‘essere spettatore’ improntato non a caso – né potrebbe essere altrimenti – al primato della visione. L’idea era quella del teatro come un luogo in cui racchiudere tutto lo scibile umano in una sorta di enciclopedia universale e metafisica, secondo un modello di teatro vitruviano: c’è il palco nel mezzo circondato da gradinate circolari, che al posto degli spettatori sono divise orizzontalmente in sette gradini o ordini e verticalmente in sette settori, formando una sorta di scacchiera semicircolare (di quarantanove ‘caselle’ o ‘cassetti’) cui corrispondono i diversi settori del sapere (teologia, arti, scienze, diritto ecc.) predisposti secondo una complessa simbologia. Gli spettatori, anzi, lo spettatore solitario siede al centro del palco e

⁷ Cfr. G. C. Delminio, *L’idea del teatro*, a cura di U. Marchetti, Severgnini, Cernusco sul Naviglio, 1985.

contempla lo scibile umano che gli si appronta davanti. Non si tratta soltanto della ripresa dell'arte classica della memoria, di ausili mnemotecnici, ma anche della messa in pratica dell'ideale neoplatonico e rinascimentale di ricreazione spirituale dell'uomo interiore (e quindi poi esteriore) attraverso l'educazione e l'esercizio dell'immaginazione. Che in tale prospettiva diventa al contempo ricostruzione magica e creazione del mondo per mezzo della topica. Forse si tratta di una potente illusione, ma certamente colpisce la grandiosità di questo esperimento che ha molto da dire oggi.

Non sfugge infatti l'analogia, nel suo meccanismo filosofico e psicologico, con l'illusione di onnipotenza del mondo virtuale della rete: questo si dispiega in diversi ordini e gradi davanti allo spettatore, passivo e attivo, di fronte allo scibile che come la filastrocca di opinioni gli scorre davanti. Certamente non vi è più oggi alcuna ambizione metafisica o magica, o forse sembra non esservi. Delminio si colloca alle soglie della modernità, la precede immediatamente, non ne condivide quel grande esercizio di disvelamento, di disincanto, che essa ha rappresentato. Quella modernità ben presente a un filosofo come Vico, il quale smaschera l'illusione di creare il mito, e dunque creare il mondo, attraverso una costruzione, un tirocinio solo intellettuale, richiamandosi invece al mito collettivo delle nazioni, il quale nel momento in cui viene evocato rischia sempre di inghiottirci nel suo cono d'ombra. Il mito minaccioso che non può mai essere fruito in modo neutro, in una prospettiva 'teatrale'⁸. Questo non vuol dire che quello di Delminio rappresenta un esperimento di natura intellettualistica *tout court*, essendovi dietro una stratificazione culturale assai ricca, ma che ciò deve avvertirci di alcuni rischi esistenziali.

Ora, lo spazio museo entro cui abitiamo è sempre un po' come il teatro. E come il teatro rappresenta, evocandolo, il mito che si incarna nell'oggetto d'arte, ma al contempo protegge dalla sua potenza destabilizzante, gli dà una forma, lo circoscrive. Ma questa forma, questo 'circoscrivere' si regge su di un equilibrio di per sé mutevole e che come tale può sempre diventare prigionia, come il castello di Atlante dell'*Orlando furioso* su cui ha lavorato e scritto Silvia Paris -

8 'Teatrale' naturalmente qui ha solo il valore di una analogia, che non intende banalizzare la profondità dell'esperienza teatrale concreta.

proprio in un incontro di HC - e che rispecchia solo fantasmi e illusioni.

Desidero concludere richiamando le parole di Sara Fortuna nell'introdurre il nostro incontro di HC, in particolare il riferimento alla *Montagna incantata*: una specie di seduzione esercitata su di me dalla casa e dagli oggetti in cui ho vissuto. Quel miscuglio di luce e ombra esaltato anche dal rosso delle pareti su cui si stagliavano oggetti prospicienti: quadri, sculture, maschere o mascheroni. Al centro dell'incantesimo vi era una matriarca (con il suo seguito simbolico di dame, ancelle e luogotenenti con il loro vociare talora effimero) e questa matriarca, oltre la sua volontà, era mia madre. Come una dea mitica tutto intorno le si animava e la parola diventava fondativa. Tuttavia non era il mito che mi seduceva, ma la personalità concreta nella sua complessità fatta di tanti elementi (in cui affiorava perfino l'antico ordine paterno). Il rapporto profondo con lei ha costituito la matrice di molti rapporti di amicizia femminili e questo certamente in parte per i lati di ombra, per il suo dare e togliere, per la dimensione appunto dell'incanto. Nondimeno anche per la potenziale tessitura di una nuova genealogia di parole, di un nuovo ordine simbolico nonostante il furto metafisico millenario a danno delle donne.

6. Conclusione

Nell'ingresso di casa è appeso un quadro con un ritratto di mia madre, vedendolo capisco che la magia che lei ha esercitato su di me era prodotta da una certa qualità regale che ben si esprime in questo dipinto che mio padre fece cogliendola con felice intuizione – come solo un artista, o anche un re, saprebbe fare. Il blu, il rosso e il giallo sono colori che esprimono nel loro simbolismo perfetto la sua personalità: il blu del pensiero, il giallo-oro dell'intuizione al centro, il rosso dell'elemento emozionale (in effetti è un dipinto d'amore)⁹. Ma è pur vero che la parola, di cui lei si faceva voce narrante, esorbita di gran lunga l'immagine e resta custodita, ancorché più frammentaria, nel ricordo.

⁹ Cfr. J. E. Cerliot, *Dizionario dei simboli*, Adelphi, Milano, 2021, voce «colore», dove cita la teoria junghiana delle funzioni psicologiche legate al simbolismo dei colori. Cfr. anche G. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Cortina, Milano, 2020.

Quel ritratto, quell'immagine potente ancora mi guarda¹⁰ e mi aggancia,
anche se dipinta in un tempo lontano mentre osserva qualcuno che non sono io.

10 Sulla potenza delle immagini cfr. H. Bredekamp, *Le immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Cortina, Milano, 2015.

Bibliografia

Cerliot Juan Eduardo, *Dizionario dei simboli*, Adelphi, Milano, 2021.

H. Bredekamp, *Le immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Cortina, 2015.

Delminio Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, a cura di U. Marchetti, Cernusco sul Naviglio, Severgnini, 1985.

Eliade Mircea, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino, 1973.

Foucault Michel, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano,

1967 oppure: Id., *Sorvegliare punire*, Torino, Einaudi, 1975.

Gadamer Hans-Georg, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983 (1960).

E. Garroni, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, 2010.

Jung Carl Gustav, *L'uomo e i suoi simboli*, Cortina, Milano, 2020.

Sitografia

<https://federicobrook.com/>

L'espressione estetica delle lingue visivo-gestuali: la dimensione visiva delle lingue dei segni tra aspetti iconici, metaforici e arbitrari.

SARAH LOTÀ¹

Sommario: 1. Introduzione 2. Che cos'è un segno? 3. Iconicità e arbitrarietà 4. Lingua e azione 5. Strutture narrative e poetiche 6. Conclusioni

Abstract: Questo contributo, muovendo dallo scardinamento del pregiudizio logocentrico che ha, per secoli, relegato i segni manuali a mera pantomima, mira a presentare alcuni aspetti peculiari delle lingue dei segni. Partendo dai processi di categorizzazione della realtà che trovano un *pendant* negli schemi corporei comuni all'esperienza di tutti gli esseri umani, si evince ancora una volta l'inscindibile legame tra corpo, mente e linguaggio. Gli aspetti gestuali da sempre costituiscono parte integrante della nostra comunicazione orale, veicolando significati a supporto del parlato o in sostituzione ad esso. In una cornice interpretativa volta a valorizzare la multilinearità del linguaggio, l'intenzione è quella di esplorare le potenzialità linguistiche degli articolatori manuali e non manuali, gettando uno sguardo anche alla dimensione poetica e metaforica per approdare ad una visione multimodale del linguaggio.

This contribution, moving from the unhinging of the logocentric prejudice that, for centuries, has relegated the manual signs to mere pantomime, aims at introducing some peculiar aspects of sign languages.

1 Ha conseguito nel 2021 la laurea magistrale in Linguistics presso l'Università degli studi di Verona, Dipartimento di Lettere, Arti e Comunicazione

Starting from the processes of real-life categorisation that find a *pendent* on the body patterns common to the experience of all human beings, it is clear, once again, the unbreakable bond among body, mind and language. Gestural aspects have always been an integral part of our oral communication, conveying meanings to support speech or to substitute it. In an interpretative framework aimed at valorising the multilinearity of language, the intent is that of exploring the linguistic potential of manual and non-manual articulators, glancing also at the poetic and metaphoric dimension to land on a multimodal vision of language.

Keywords: *lingue dei segni, linguaggio, iconicità, arbitrarietà, multimodalità*

1. Introduzione

Il linguaggio verbale è, fin dai tempi antichi, una forma di comunicazione che si è generalmente realizzata nell'uomo attraverso le lingue vocali, caratterizzate da molteplici proprietà² che le differenziano da altri tipi di codici. Un esempio emblematico di tali proprietà è quello della doppia articolazione³, ovvero l'esistenza di due livelli di segmentazione. Nel primo, detto prima articolazione, il significante, coincidente tradizionalmente con l'immagine acustica, può essere scomposto in unità più piccole dotate ancora di significato (dimensione morfologica). Nel secondo livello, le unità scomposte non sono ulteriormente segmentabili senza perdere di significato (dimensione fonetica). Questa ed altre proprietà hanno permesso per lungo tempo di stabilire quali codici fossero considerabili come lingue e quali no.

2 Per un approfondimento sulla classificazione delle proprietà identificative del linguaggio verbale umano G. Berruto, M. Cerruti, *La Linguistica. Un corso introduttivo*, Utet, Torino 2017, pp.7-33

3 Elaborata dal post saussuriano A.Martinet (1949) nel saggio "La double articulation linguistique".

Per secoli, le lingue dei segni sono state considerate forme pantomimiche o linguaggi gestuali altamente iconici, ma limitati nelle possibilità espressive e circoscritti all'uso da parte di persone sorde e dei loro eventuali precettori o *caregiver*. Nel panorama mondiale, però, molti studiosi si sono da sempre espressi in favore di una più ampia visione del linguaggio che si affrancasse dalla «parola» intesa come immagine esclusivamente acustico-grafica esaltandone invece l'essenza multimodale.

Tra i filosofi, già D. Diderot (1713-1784) nel corso del dibattito filosofico sei-settecentesco ha affermato e difeso le possibilità cognitive delle persone sorde, rinvenendo, nei gesti da loro usati, effettive entità linguistiche in grado di veicolare contenuti significativi. In particolare, nella *Lettre sur les sourds et muets l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*⁴, Diderot parla della lingua usata dai sordi come di una *pareille langue*, libera dalla convenzionalità delle inversioni presenti nelle varie lingue parlate (prima fra tutte il Francese) e anzi più naturale perché segue *l'ordre naturel* delle idee. Il linguista Tullio De Mauro (1932-2017) mitigando una diffusa e radicata idea di superiorità della modalità vocale, scrive in tempi molto più recenti che «uno stesso istinto linguistico guida la fonazione e i gesti⁵».

Accanto, dunque, alle lingue vocali, si è piano piano riconosciuta anche l'esistenza e la validità delle lingue dei segni⁶ (LS) che, se da un lato, possono essere studiate secondo gli stessi livelli d'analisi che fanno capo alle lingue vocali⁷, dall'altro necessitano di strumenti teorici e terminologici *ad hoc*⁸, affinché si

4 D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets l'usage de ceux qui entendent et qui parlent. Avec des Additions*, New York Public Library, 1751.

5 T. De Mauro, *Vocalità, gestualità, lingue segnate e non segnate*, in C. Bagnara, G. Chiappini, M. P. Conte, M. Ott (a cura di), *Viaggio nella città invisibile*, Atti del 2° Convegno nazionale sulla Lingua Italiana dei Segni, (Genova, 25-27 settembre 1998), Edizioni del Cerro, Pisa, 2000, p.24.

6 Per un riconoscimento giuridico-formale non esiste ancora omogeneità. La lingua dei segni italiana (LIS) è stata ufficialmente riconosciuta dallo Stato italiano soltanto il 19 maggio 2021.

7 Semplificando possiamo rintracciare i seguenti livelli di analisi linguistica principali: Fonetica e Fonologia, Morfologia, Sintassi, Semantica e Pragmatica.

8 Per un approfondimento sull'uso di una nuova e specifica metodologia, V. Volterra, M. Roccaforte, A. Di Renzo, S. Fontana, *Descrivere la lingua dei segni italiana. Una prospettiva cognitiva e sociosemiotica*, Il Mulino, 2019

possa fare una descrizione coerente con le peculiari caratteristiche offerte del canale visivo-gestuale.

Le lingue segnate sono quindi forme di comunicazione visivo-gestuali codificate⁹ e condivise dalle comunità sorde segnanti e dagli udenti segnanti.

Non tutte le persone sorde, dunque, conoscono e utilizzano la lingua dei segni¹⁰; mentre alcune persone udenti decidono di studiarla. Inoltre, ogni lingua dei segni ha una sua personale identità staccata sia rispetto alla lingua vocale di riferimento, della quale non è un mero adattamento visivo-gestuale¹¹, sia nei confronti delle altre lingue dei segni da cui spesso si differenzia per aspetti culturali e strutturali.

Il presente articolo si serve di esempi provenienti dalla lingua dei segni italiana (LIS).

9 La prima analisi formale della struttura di una lingua dei segni è stata svolta sull'*American Sign Language* (ASL) e risale all'opera pionieristica di W.C.Stokoe, *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf*, « Occasional Papers» vol. 8, Buffalo 1960. In Italia la prima ricercatrice ad occuparsi dello studio della lingua dei segni italiana (LIS) è stata Virginia Volterra; tutt'oggi impegnata in questo ambito di ricerca.

10 La comunità sorda italiana è frastagliata in quanto alle scelte linguistiche e di conseguenza identitarie. Una parte si definisce sorda segnante e riconosce nella LIS la propria lingua madre usandola quindi come mediatore socio-culturale anche per la codifica e trasmissione dei propri valori. Un'altra parte sceglie la via dell'oralismo dove la lettura labiale e gli apparecchi acustici costituiscono i ponti principali con il mondo esterno. La questione è molto più ampia e coinvolge anche altri aspetti tra cui quello medico, dal momento che una sordità lieve consente un'esperienza molto diversa ad esempio da una sordità grave. Per un approfondimento P.Rinaldi, E.Tomasuolo, A.Resca (a cura di) *La sordità infantile. Nuove prospettive d'intervento*, Erickson, Trento 2018

11 Esistono a questo proposito l'Italiano Segnato (IS) e l'Italiano Segnato Esatto (ISE) che seguono l'ordine sintattico dell'italiano. Nel caso dell'ISE si aggiungono anche evidenziatori manuali per segnalare degli elementi funzionali dell'italiano per cui in LIS non c'è un segno corrispondente (es. articoli, preposizioni...). Si tratta di proposte didattiche, nate nell'ambito del metodo bimodale utilizzate per lo più come supporti all'apprendimento. Ne parlano nel capitolo quarto M.C. Caselli, S. Maragna, L. P. Rampelli, V.Volterra, *Linguaggio e Sordità*, «Biblioteca di Italiano e oltre» vol.15, La Nuova Italia, Firenze 1994.

2. Che cos'è un segno

I segni sono le unità costitutive delle LS e possono essere realizzati con una sola mano, quella dominante (vedi Fig. 1) oppure con due mani, la dominante e quella di appoggio (vedi Fig.2).



Figura 1 Segno monomaneale “Ricco”- Fonte: www.spreadthesign.com



Figura 2 Segno bimanuale “Cucinare”- Fonte: www.spreadthesign.com

Nei segni bimanuali i movimenti possono essere simmetrici, asimmetrici (come in Fig.2) o complementari. In quest'ultimo caso, entrambe le mani insieme, permettendo la realizzazione simultanea di due configurazioni diverse

completano il segno (vedi Fig.3).



Figura 3 Segno bimanuale “Famiglia” - Fonte: www.spreadthesign.com

La bimanualità permette quindi ai segnanti di produrre simultaneamente anche due segni diversi ovvero due significati distinti, superando il *constraint* della linearità proprio delle lingue vocali¹², escludendo fenomeni di coarticolazione che interessano principalmente i foni iniziali e finali di due parole vicine o, in alcuni casi, lontane.

Ogni segno è costituito da quattro parametri formazionali manuali: la configurazione, ovvero la forma assunta dalle mani¹³; l'orientamento del palmo della mano; il movimento¹⁴ (o la staticità) e infine il luogo.

Quest'ultimo può essere il corpo stesso del segnante (solo al di sopra del

12 La linearità rientra tra le proprietà del linguaggio verbale umano e consiste nella realizzazione scandita nel tempo e nello spazio di ogni significante che può essere riprodotto solo dopo il precedente, mai in contemporaneità. Vedi G. Berruto, op.cit., p.21.

13 V. Volterra, M. Roccaforte, A. Di Renzo, S. Fontana, *Descrivere la lingua dei segni italiana. Una prospettiva cognitiva e sociosemiotica*, Il Mulino 2019, p. 85 specificano che tale parametro si dispiega in base a tre ulteriori differenziazioni ovvero selezione, posizione e interazione delle dita della mano tra di loro.

14 V.Volterra et al., op.cit., a pp.87, 88 gli autori propongono un particolare approccio alla complessità di questo parametro organizzando i tipi di movimento in sette sottocategorie.

bacino), nonché la mano non dominante o lo spazio¹⁵ «neutro», ovvero quello spazio linguistico di fronte al segnante all'altezza del petto, non connesso ad alcuna parte del corpo.

I luoghi spesso ci danno indizi semantici per individuare il significato del segno in base alla funzione sensoriale connessa (vedi Fig.4) o alla posizione canonica di comuni oggetti d'uso (vedi Fig. 5).



Figura 4 Segno “Vedere” - Fonte: www.spreadthesign.com



Figura 5 Segno “Collana” - Fonte: www.spreadthesign.com

15 Sul tema dello spazio linguistico nelle LS, K.Emmorey, B. Tversky, H. Taylor, *Using space to describe space: Perspective in speech, sign, and gesture*, in «Spatial Cognition and Computation»,vol 2 No3 (2000) pp. 157–180.

La combinazione dei parametri manuali dà luogo a segni che spesso si differenziano da altri per il semplice cambio di un parametro.

La natura fortemente visiva delle lingue dei segni e il substrato gestuale comune a tutti gli esseri umani fanno sì che alcuni segni risultino maggiormente intelleggibili anche per chi non conosce la lingua. Si parla in questi casi di segni *trasparenti* che rimandano immediatamente all'analogia tra segno e referente (vedi Fig.6).



Figura 6 Segno “Mangiare” - Fonte: www.spreadthesign.com

Questi segni vengono considerati altamente iconici anche in base alla dimensione di similarità sottostante all'associazione facilmente intuibile.

Una seconda tipologia è quella dei segni *traslucidi*¹⁶, il cui significato non è immediatamente evidente osservandone la forma, ma è possibile evincere il rapporto motivato tra segno e referente una volta conosciuto il significato del segno vedi Fig.7 e Fig.8.



Figura 7 Segno “Integrazione” - Fonte: www.spreadthesign.com



Figura 8 Segno “Potenza” - Fonte: www.spreadthesign.com

16 E. S. Klima, U. Bellugi, *The signs of language*, Harvard University Press, Cambridge, 1979. I due autori conducono una serie di esperimenti linguistici sulla comprensibilità dei segni manuali, al termine dei quali coniano il termine *translucent* e a p.24 scrivono: «Specifically such signs are what we call translucent; that is, nonsigners essentially agree on the basis for the relation between the sign and its meaning».

Infine troviamo i segni *opachi* che vanno analizzati tenendo in considerazione due aspetti essenziali della lingua: l'arbitrarietà e la diacronia.

Dal punto di vista sincronico si tratta di segni arbitrari in cui non si evince alcun legame iconico con il referente (vedi Fig. 9).



Figura 9 Segno “Organizzare” - Fonte: www.spreadthesign.com

Dal punto di vista diacronico alcuni segni opachi possono aver avuto originariamente una forma diversa che poi si è evoluta al punto da perdere ogni traccia di iconicità.

Questa opacizzazione è il naturale risultato di processi più complessi in cui spesso termini nuovi vengono prima parafrasati attraverso sequenze pantomimiche, semplificate per ragioni di economia articolatoria e percettiva fino a diventare una forma arbitraria perfettamente inserita nel sistema linguistico di appartenenza¹⁷.

17 Le tre tappe cronologiche del convenzionizzarsi della pantomima vengono ricostruite in maniera sintetica ed esaustiva in A. Kendon, *Gesture: Visible action as utterance*, Cambridge University Press, Cambridge 2004 p.309.

3. Iconicità e arbitrarietà

È opportuno soffermarsi a questo punto sul rapporto tra gli aspetti iconici delle LS e quelli arbitrari che sottendono ai processi di comprensione del messaggio segnato.

È possibile, in effetti, rintracciare nel sistema linguistico segnato diversi gradi di iconicità che si manifesta ora in maniera latente ora in maniera esplicita in tre forme principali¹⁸. La prima è quella *esterna*, percepita da persone che non hanno familiarità con le LS e possono essere fuorviate da un'apparente comprensione del significato data da significanti che sembrano riconoscibili.

Al polo opposto troviamo l'iconicità *interna* conosciuta e padroneggiata dagli utenti segnanti esperti conoscitori della LS.

A livello intermedio troviamo una terza iconicità, più strutturale, derivante da «fenomeni di intercomprensione tra segnanti di lingue dei Segni diverse¹⁹». I segnanti interiorizzano le strategie rappresentative possibili nella propria lingua e sono in grado di coglierle anche in altre LS. Questa estrapolazione favorisce l'identificazione di *pattern* simili facilitando la decodifica e dunque la comprensione di una lingua dei segni straniera in maniera molto più esatta e rapida rispetto ai non segnanti.

Da un'analisi contrastiva di segni che esprimono lo stesso referente, provenienti da diverse lingue dei segni, possiamo evincere proprio l'importanza delle strategie di rappresentazione e quanto la loro conoscenza sia essenziale nell'interpretazione di una lingua dei segni straniera.

Osserviamo a questo proposito, come il significato REGALO venga espresso in quattro modi diversi, tutti ugualmente efficaci in termini iconici.

Nella lingua dei segni italiana (LIS) si rimanda all'azione di dare qualcosa a qualcuno attraverso l'uso di una configurazione tipica degli oggetti quadrati, rettangolari, spigolosi²⁰ e un movimento che va dal corpo del segnante verso

18 T.R. Cardona, *La mappa poggiata sull'isola: Iconicità e metafora nelle lingue dei segni e nelle lingue vocali*, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, Rende 2004, p. 80 riporta questa distinzione.

19 T.R. Cardona, op. cit. p.80

20 A questo proposito è opportuno specificare che quelle proposte sono le forme citazionali

l'esterno (vedi Fig.10).



Figura 10 Segno “Regalo” in lingua dei segni italiana - Fonte: www.spreadthesign.com

La lingua dei segni svedese si rifà all'idea prototipica di regalo, suggerendo la forma rettangolare o quadrata della scatola attraverso l'uso di tutta la mano con il palmo chiuso e le dita piatte (vedi Fig.11).



Figura 11 Segno “Regalo” in lingua dei segni svedese - Fonte: www.spreadthesign.com

del segno; dunque nella flessione la configurazione può variare inglobando morfologicamente l'argomento ovvero l'oggetto che viene regalato.

Una strategia molto simile è rintracciabile nella lingua dei segni giapponese che sfrutta in questo caso una forma diversa, ma altrettanto conosciuta ovvero quella delle buste regalo afferrabili dai lacci (vedi Fig. 12).



Figura 12 Segno “Regalo” nella lingua dei segni giapponese - Fonte: www.spreadthesign.com

Infine, nella lingua dei segni francese, si rimanda all’azione di fare il fiocco, altro elemento tipicamente presente nei regali (vedi Fig. 13).



Figura 13 Segno “Regalo” nella lingua dei segni francese - Fonte: www.spreadthesign.com

Appare evidente come tutte e quattro le strategie utilizzate dalle varie LS siano iconiche, ma allo stesso tempo attingono arbitrariamente a caratteristiche diverse dell’oggetto di riferimento.

Nel ricorso, dunque, alle strategie rappresentative, è presente un bilanciamento tra iconicità e arbitrarietà. Per quanto, infatti, tali strategie possano essere altamente mimetiche, sono sempre soggette alla convenzionalità della lingua, alla cultura di appartenenza e agli abiti interpretativi dei suoi utenti. Russo infatti scrive: «L'iconicità caratteristica dei Segni si rivela, così, intrinsecamente legata a criteri interpretativi variabili da lingua a lingua e da cultura a cultura»²¹. Di fatto, l'arbitrarietà nell'iconicità si manifesta nella libertà di ogni lingua di scegliere le caratteristiche del referente da pertinentizzare.

4. Lingua e azione

In alcuni casi vengono ritenute salienti le stesse identiche caratteristiche e possiamo trovare segni simili in lingue molto diverse tra loro (vedi Fig.14).

PRENDERE



1) Lingua dei segni italiana

2) Lingua dei segni svedese



3) Lingua dei segni turca

4) Lingua dei segni giapponese

21 T.R. Cardona, op. cit. p.214



5) Lingua dei segni francese

6) Lingua dei segni indiana

Figura 14 Segno “Prendere” in sei lingue dei segni - Fonte: www.spreadthesign.com

In Fig.14 le sei lingue dei segni utilizzano la stessa strategia che prevede la mano aperta che afferra qualcosa e la porta verso il segnante.

Ciò che cambia è l'orientamento del palmo della mano (verso l'alto nelle immagini 3 e 6), ma movimento e configurazione sono molto simili²². L'uso di questa strategia comune è dovuto al fatto che si tratta di un movimento radicato nelle nostre abitudini.

Le azioni compiute dalle mani nell'agire quotidiano rappresentano pratiche che costituiscono parte dell'esperienza conoscitiva, comune a più culture e condivisa dagli individui fin dai primi anni di vita (es. prendere un oggetto).

La studiosa P. Boyes Braem (1981) ha individuato cinque tipologie di prassi comuni agli individui, ovvero l'afferramento, il contatto, l'azione di spingere/muovere oggetti, la deissi e l'enumerazione²³.

Nelle lingue sei segni «...la mano ci ‘parla’ delle cose, le significa, riproducendo le azioni a esse legate: i segnanti nominano la realtà, la rappresentano, rimettendo in atto cosa facciamo tipicamente con essa²⁴.»

22 Sebbene la configurazione appaia simile, prevalgono due diverse varianti: mano con le dita chiuse nella lingua dei segni svedese, mano con le dita aperte nella lingua dei segni italiana, nella lingua dei segni giapponese, nella lingua dei segni francese e infine mano con il palmo più curvo nella lingua dei segni turca e nella lingua dei segni indiana.

23 Riportate in T.R.Cardona, op. cit. p.90.

24 M. Murgiano, *Un linguaggio in azione: alcune riflessioni sull'uso dell'iconicità action-based nelle lingue dei segni*, in «RIFL», SFL, 2016, pp.62-106, p.110

Da qui l'intimo legame tra lingua e azione che nelle lingue segnate è ancora più evidente. È interessante inoltre notare come segni così corporei possano proiettare anche un significato più astratto.

Confrontando le due coppie di segni in Fig.15 e in Fig. 16, appare evidente che il primo elemento di ogni coppia sia un segno che rimanda ad abituali pattern d'azione ("prendere" e "gettare"), mentre il secondo, ancorandosi al significato del primo tramite configurazione e movimento, con uno spostamento di luogo riflette il significato metaforico corrispondente.



Figura 15 Coppia di segni "Prendere- Comprendere" - Fonte: www.spreadthesign.com



Figura 16 Coppia di segni "Gettare-Dimenticare" - Fonte: www.spreadthesign.com

Nel passaggio da "prendere" con le mani ad "afferrare" con la mente, la traslazione metaforica viene quindi resa con il cambio di luogo e allo stesso modo da "gettare" qualcosa di materiale passiamo a "dimenticare" con il pensiero.

Questi segni, infatti, dimostrano di essere radicati nella corporeità evidenziando il *pendant* simbolico tra schemi motori e linguaggio. Infatti, «la mediazione senso motoria costruisce un comune vocabolario motorio che si evolve in concettualizzazione spaziale²⁵».

Tale legame è ancora più evidente nell'analisi di verbi d'azione specifici come prendere o aprire che in base all'uso si flettono richiedendo diverse configurazioni rispetto a quella generica di base. Ciò è dovuto alle potenzialità manipolative degli oggetti che richiedono diverse interazioni con essi a seconda della loro forma. J. Gibson (1979) parla di *affordances* indicando quell'insieme di possibilità d'interazione offerte dall'oggetto nel relazionarsi ad esso e scrive: «Objects can be manufactured and manipulated. Some are portable in that they afford lifting and carrying, while others are not. Some are graspable and other not.»²⁶

Afferrare delle chiavi richiede una minore apertura della mano e una motricità fine maggiore rispetto al prendere una palla da basket. Per aprire una lattina basta fare una lieve pressione con pollice e indice mentre l'apertura di un barattolo richiede la forza di tutta la mano. Ne deriva che nelle LS il verbo viene flesso in base all'uso, tenendo quindi conto dei suoi argomenti e della loro manipolabilità. Questo aspetto molto peculiare che caratterizza le lingue segnate ci ricorda il ruolo cruciale del corpo nella conoscenza e nel linguaggio in quanto mediatore.

Per la loro natura estremamente visiva ma anche gestuale, queste lingue presentano la dimensione del dire, del mostrare e anche del fare.

Le strategie mimetiche viste in Fig.10-13 per questo si basano principalmente su due modi di interazione con l'oggetto: rappresentazione e manipolazione.

Nella prima, la mano si fa oggetto, ne veste i panni, assumendone alcune caratteristiche salienti soprattutto in base alla configurazione; per questo vengono chiamate da Perniss e Vigliocco (2014) *Object Handshapes*. Nella seconda, la mano rappresenta se stessa nell'atto della manipolazione sull'oggetto;

25 V. Cuccio, S. Fontana, *Spazio cognitivo e spazio pragmatico: riflessioni su lingue vocali e lingue dei segni*, in «Esercizi Filosofici», vol.6, 2011, pp.114,145

26 J.J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin, Boston, 1979, p.133

da qui il nome *Handling Handshapes*²⁷.

A oggetti diversi possiamo spesso associare delle forme simili; allo stesso modo ci sono dei particolari segni chiamati *classificatori* che possono rappresentare più referenti a seconda del contesto.

A prescindere dalle questioni terminologiche legate ai classificatori²⁸, questi segni veicolano caratteristiche percettivamente salienti dei referenti utilizzando particolari configurazioni delle mani, rispecchiando così il nostro modo di concettualizzare e schematizzare la realtà. Ad esempio, la mano in configurazione B ovvero con il palmo piatto e le dita unite può rappresentare un libro, un tavolo, una porta.

Secondo la studiosa P. B. Braem (1981) si può parlare di metafore visive latenti cristallizzate in alcune configurazioni, quindi nel caso appena citato il palmo con le dita unite indica superfici piane, rigidità, oggetti piatti e rettangolari.

Possiamo considerare i classificatori come strumenti linguistici di cui si servono gli utenti per dare fluidità al segnato. Infatti, con le mani vengono riprodotte delle forme che richiamano i referenti, senza doverli ripetere ogni volta. Questo espediente linguistico è essenziale nelle narrazioni perché contribuisce alla dinamicità degli eventi raccontati e nelle descrizioni per evidenziare le relazioni spaziali tra gli elementi. Immaginiamo di aver utilizzato il segno “auto” per la prima volta in un racconto, le successive ripetizioni del segno verranno rese attraverso il classificatore corrispondente grazie al quale sarà più semplice ed efficace mostrare se l’auto è in movimento o ferma al parcheggio, se viene superata da un’altra auto e così via.

I classificatori veicolano dunque analogicità e permettono la coarticolazione

27 P.Perniss, G. Vigliocco, *The bridge of iconicity: From a world of experience to the experience of language*, in *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 369 (1651), pp. 1-13; op.cit. in M. Murgiano, *Un linguaggio in azione: alcune riflessioni sull’uso dell’iconicità action-based nelle lingue dei segni*, in «RIFL», SFL, 2016, pp.62-106 che approfondisce ulteriormente i due concetti.

28 K. Allan, *Classifiers*, in «Language», vol. 53, No 2, 1977, p.285 li individua per la prima volta in alcune lingue vocali indoeuropee. Sul dibattito riguardante la questione terminologica vedi A.Schembri, *Rethinking “classifiers” in signed languages*, in K. Emmorey (a cura di) *Perspectives on classifier constructions in sign languages*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, 2003, pp.3-34.

di due segni creando in contemporanea due diversi significati. A questo proposito, Russo e Volterra (2007) scrivono che «le unità segnate non sono mai puramente sequenziali, ma sono unità pluriarticolate che si delineano anche nella dimensione della simultaneità²⁹».

Alla combinatorietà di due articolatori manuali aggiungiamo altri parametri non manuali che possono entrare in gioco in sinergia con il flusso segnico. Il loro contributo è presente nelle LS a vari livelli di analisi (fonetico, morfologico, sintattico) ed è maggiormente apprezzabile nei racconti e nelle composizioni poetiche.

5. Strutture narrative e poetiche

Il repertorio mimico-gestuale di cui tutti gli esseri umani sono dotati è un eccellente strumento di comunicazione, sfruttato tanto nelle lingue vocali quanto in quelle dei segni.

Nel primo caso però la gestualità sembra rimanere ad un livello paralinguistico, mentre nel secondo fa breccia nel sistema stesso. Tra i parametri non manuali ritroviamo la direzione dello sguardo e i movimenti del busto, entrambi essenziali nella strategia narrativa dell'impersonamento³⁰; le espressioni facciali, spesso marcatori morfologici; le componenti orali, tra cui distinguiamo gesti orali e labializzazioni. I gesti orali non hanno relazione con l'italiano parlato e sono, ad esempio, la lingua leggermente in fuori mentre si realizza il segno per l'aggettivo PICCOLO (vedi Fig. 17), oppure i denti superiori che mordono il labbro inferiore in LARGO.

29 T.R.Cardona, V. Volterra, *Le lingue dei segni*, Carocci editore, Roma 2017, p.79

30 È una modalità fortemente iconica usata in contesti narrativi, per *mostrare* il racconto attraverso gli occhi dei protagonisti o del narratore impersonandoli. Ci possono essere dei passaggi di azione tra un personaggio e un altro, segnalati proprio dagli spostamenti del busto, dal cambio di sguardo e dalle espressioni facciali.



Figura 17 Segno “Piccolo/a” - Fonte: www.spreadthesign.com

La caratteristica principale è che questi gesti sono sincronizzati con il segnato, così come avviene con le labializzazioni. Un esempio di questa seconda tipologia è la pronuncia dei suoni ASP insieme al segno per ASPETTARE oppure labializzare LA contemporaneamente al segno per LAVORO. La maggior parte di queste componenti orali viene percepita come obbligatoria, anche se a livello formale spesso appaiono come ridondanti³¹.

Dalla presenza di questi parametri si può evincere l'importanza del corpo e la sua centralità nei processi di appropriazione di significati e codifica degli stessi. Nel discorso indiretto o *reported speech* ad esempio sono proprio il movimento del busto e il cambio della direzione dello sguardo che ci permettono di comprendere gli autori del dialogo e il suo sviluppo. Si parla infatti di *Role shift* quando posture ed espressioni facciali permettono di vedere il cambio del personaggio.

Cuccio e Fontana (2011) parlano di multimodalità dovuta a «un'interazione dinamica di componenti linguistiche e non linguistiche³²».

L'utente che conosce la propria lingua è in grado di giocare con essa sfruttando in maniera creativa la polisemia intrinseca ai vari parametri (manuali e non) tanto nell'uso spontaneo e quotidiano della lingua quanto nelle produzioni poetiche.

31 Per un'attenta disamina dei gesti orali, S.Fontana, *Linguaggio e Multimodalità: Gestualità e oralità nelle lingue vocali e nelle lingue dei segni*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

32 V. Cuccio, S. Fontana, *Spazio cognitivo e spazio pragmatico: riflessioni su lingue vocali e lingue dei segni*, in «Esercizi Filosofici», vol.6, 2011, p.135

Per questo motivo si parla di lessico produttivo: nel pieno dell'iconicità interna di cui parlava Russo, viene sfruttata dai segnanti l'iconicità intrinseca di alcuni segni facendo leva sui parametri formazionali (configurazione, orientamento, luogo e movimento).

Nelle figure retoriche si ricorre spesso all'estensibilità semantica delle configurazioni per veicolare significati.

Ad esempio, in uno dei suoi contributi su una piattaforma digitale molto nota³³, la ricercatrice sorda, Serena Corazza, nel flusso del segnato produce spontaneamente una similitudine sfruttando la configurazione del segno per IGNORANZA che ben si presta a piegarsi alle necessità e intenzioni dell'utente (vedi Fig. 18).



Figura 18 Segno “Ignoranza” - Fonte: www.spreadthesign.com

L'ignoranza, come una ruota sgonfia, dalla configurazione iniziale, viene infatti gradualmente ‘gonfiata’ e quindi arricchita di conoscenza e informazione (educazione). La ricercatrice gioca qui con la lingua attraverso una traslazione semantica, usando come vettore di traslazione la configurazione stessa del segno IGNORANZA.

Nelle produzioni poetiche troviamo invece degli usi del tutto inediti

33 Dal minuto 4:32 al 4:50. Link al video completo:
https://youtu.be/_kzaYnIKBOs?list=PLZrHWe__J2nicBXM1-EzNQaaMHCjrDozp&t=272.

dei segni, grazie alla polisemia creativa che lo rende possibile. Nelle lingue vocali siamo abituati alle rime, alle allitterazioni, ai giochi fonosimbolici, alle anafore, ma anche nelle LS troviamo precise caratteristiche del genere poetico. Le strutture poetiche segnate sono infatti basate su ridondanza e ciclicità, regolarità ritmiche ottenute attraverso simmetrie e opposizioni tra parametri e importanza del cotesto.

Le chiavi di lettura sono date dalla rideterminazione del senso, da legami, rimandi e intrecci iconici tra forma e contenuto. Russo e Volterra (2007) hanno analizzato la poesia «L'orologio» della poetessa sorda siciliana Rosaria Giuranna elicitandone gli elementi distintivi. Il tema della poesia, lo scorrere del tempo, viene espresso sinergicamente dai vari piani di analisi (lessicale, fonetico, morfologico). Sono presenti segni legati al tempo (ore, lancette, mattina-sera, notte-giorno, alba-tramonto) e alle azioni quotidiane (svegliarsi, vestirsi, uscire, lavoro, cenare, studiare...) in una ciclica regolarità. Le espressioni facciali rispecchiano i sentimenti di frustrazione-rabbia-rassegnazione che scandiscono il tempo e i gesti orali PA-PA accompagnano lo scatto delle lancette. Questa monotonia viene spezzata repentinamente da un piacevole incontro che sembra durare troppo poco. I movimenti sono prevalentemente circolari e mostrano analogicamente il tempo che passa ora lento ora veloce. Il ritmo dei movimenti è molto suggestivo e in armonia con l'organizzazione strutturale della poesia (ripetizioni di segni, stesse configurazioni).

Le produzioni poetiche segnate, oltre a valorizzare l'estetica delle LS, ne fanno emergere anche degli aspetti culturali profondamente radicati nella cultura di appartenenza, ovvero quella sorda prima ancora che quella nazionale.

La differente esperienza percettiva implica anche una interpretazione della realtà che accentua alcuni aspetti salienti (maggiore attenzione ai dettagli visivi e più rapida intuizione del non verbale), i quali diventano contenuto non accessorio ma sostanziale dei racconti e delle poesie.

6. Riflessioni conclusive

Le lingue dei segni, attraverso la loro modalità visivo-gestuale, come le altre lingue storico-naturali possono codificare l'esperienza e la conoscenza, utilizzando innumerevoli e peculiari strategie semantiche. Il linguaggio, come abbiamo visto, si può realizzare in due modalità interconnesse, acustico-vocale e visivo-gestuale in cui cognizione, percezione e azione si intrecciano facendo riaffiorare «l'emergere di un mondo di pratiche sepolto nella lingua, ma ancora percepibile e suscettibile di tornare in vita³⁴».

Da questa mescolanza hanno origine lingue parlate e lingue segnate che richiedono, per la loro specifica natura articolatorio-percettiva, strumenti di studio e ricerca differenziati, adatti a far emergere le peculiarità di entrambe. Questo articolo vuole contribuire a una maggiore conoscenza e diffusione delle lingue dei segni auspicandosi un allargamento dell'orizzonte linguistico che le includa tra le esperienze di studio e apprendimento più significative per ampliare il repertorio linguistico degli utenti.

34 T. R. Cardona, *La mappa poggiata sull'isola: Iconicità e metafora nelle lingue dei segni e nelle lingue vocali*, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, Rende 2004, p.95

Bibliografia

- G. Berruto, M. Cerruti, *La Linguistica. Un corso introduttivo*, Utet, Torino 2017, pp.7-33
- G. Burgio, M. Muscarà, *Educazione interculturale e plurilinguismo. Alunni sordi e alunni migranti*, in «Areté. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences», vol.3, 2018, pp.189-204
- T.R. Cardona, *La mappa poggiata sull'isola: Iconicità e metafora nelle lingue dei segni e nelle lingue vocali*, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, Rende 2004
- T.R. Cardona, V. Volterra, *Le lingue dei segni: storia e semiotica*, Carocci Editore, Roma 2007
- V. Cuccio, S. Fontana, *Embodied Simulation and metaphorical gesture*, in F. Ervas, E. Gola, M. G. Rossi (editori), *Metaphor in Communication, Science and Education*, «Applications of Cognitive Linguistics», vol.36, 2017, pp. 77-91
- V. Cuccio, S. Fontana, *Spazio cognitivo e spazio pragmatico: riflessioni su lingue vocali e lingue dei segni*, in «Esercizi Filosofici», vol.6, 2011, pp.133-148
- T. De Mauro, *Vocalità, gestualità, lingue segnate e non segnate*, in C. Bagnara, G. Chiappini, M. P. Conte, M. Ott (a cura di), *Viaggio nella città invisibile*, Atti del 2° Convegno nazionale sulla Lingua Italiana dei Segni, (Genova, 25-27 settembre 1998), Edizioni del Cerro, Pisa, 2000, 17-25
- K. Emmorey, B. Tversky, H. Taylor, *Using space to describe space: Perspective in speech, sign, and gesture*, in «Spatial Cognition and Computation», vol 2 No3 (2000) pp. 157–180
- D. Fabbretti, P. Rossini, J. Reilly, V. Volterra, *Aspetti non manuali nelle narrazioni LIS* in C. Bagnara, G. Chiappini, M. P. Conte, M. Ott (a cura di), *Viaggio nella città invisibile*, Atti del II Convegno nazionale sulla Lingua Italiana dei Segni (Genova, 25-27 settembre 1998), Edizioni del Cerro, Pisa, 2000, pp 112-119.
- S. Fontana, *Linguaggio e Multimodalità: Gestualità e oralità nelle lingue vocali e nelle lingue dei segni*, Edizioni ETS, Pisa 2009

- A. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- M. Murgiano, *Un linguaggio in azione: alcune riflessioni sull'uso dell'iconicità action-based nelle lingue dei segni*, in «RIFL», SFL, 2016, pp.62-106
- M. Moneglia, A. Panuzi, *I verbi generali nei corpora di parlato. Un progetto di annotazione semantica cross-linguistica*, in E. Cresti, I. Koerzen (editori), *Language, Cognition and Identity. Extensions of the endocentric/exocentric language typology*, Firenze University Press, Firenze 2010, pp. 27-45
- P. Perniss, G. Vigliocco, *The bridge of iconicity: From a world of experience to the experience of language*, in *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 369 (1651), pp. 1-13
- P. Rinaldi, E. Tomasuolo, A. Resca (a cura di) *La sordità infantile. Nuove prospettive d'intervento*, Erickson, Trento 2018
- V. Volterra, M. Roccaforte, A. Di Renzo, S. Fontana, *Descrivere la lingua dei segni italiana. Una prospettiva cognitiva e sociosemiotica*, Il Mulino 2019

Questo non è un gioco: l'eredità degli Alternate Reality Game, dalla sperimentazione al mainstream

DOMENICO MORREALE¹

Abstract: L'intervento esplora le dinamiche collaborative e partecipative degli Alternate Reality Game (ARG), forme di storytelling transmediale che combinano realtà e finzione. Gli ARG utilizzano il problem solving e le tecnologie digitali per creare narrazioni immersive che coinvolgono i giocatori attraverso vari media. Questi giochi si distinguono per la loro capacità di dissolvere i confini tra gioco e realtà, fungendo da terreno di sperimentazione per nuove forme di narrazione interattiva. Tali forme si sono affermate nelle narrazioni collaborative e partecipative sui social media, dal newsjacking alle performance virali, fino alle app che risemantizzano il reale in riletture perturbanti come Randonautica.

The study examines the collaborative and participatory dynamics of Alternate Reality Games (ARGs), forms of transmedia storytelling blending reality and fiction. ARGs use problem-solving and digital technologies to create immersive narratives that engage players across multiple media. These games are notable for their ability to blur the lines between game and reality, serving as experimental grounds for new forms of interactive storytelling. Such forms have become prominent in collaborative and participatory narratives on social media, from newsjacking to viral performances, and apps that recontextualize reality in unsettling ways like Randonautica.

1 Ricercatore in Sociologia dei processi culturali e comunicativi, Dipartimento di Scienze Umane, Università degli Studi Guglielmo Marconi

Keywords: *Alternate Reality Games, Transmedia, Convergenza mediale, Pratiche partecipative, Narrazione immersiva*

Il saggio analizza le dinamiche collaborative e partecipative che coinvolgono autori e giocatori delle esperienze transmediali Alternate Reality Game (ARG), performance corali che si svolgono al confine tra realtà e finzione e che usano il problem solving online come strategia per favorire il coinvolgimento attorno ad un tema o a un brand. Parliamo, dunque, di una forma di storytelling nata nell'ecosistema mediale convergente e che affonda le radici nelle pratiche di consumo multimediale messe in atto dagli utenti abituati a spostarsi da un medium all'altro per seguire le narrazioni di proprio interesse.

L'origine degli ARG risiede in un contesto storico di rapido mutamento degli assetti mediiali. La convergenza tecnologica e dell'industria dei media ha portato, tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila, alla nascita di grandi conglomerati industriali con interessi in una molteplicità di comparti (editoria, cinema, televisione). In questo scenario emergono le prime sperimentazioni narrative mirate a creare percorsi di fruizione transmediale, con l'intento di accompagnare il pubblico attraverso il consumo di prodotti correlati ma distribuiti su diversi media.

Gli ARG diventano così un terreno di sperimentazione per nuove forme di narrazione interattiva. Tali forme si sono affermate successivamente nelle narrazioni collaborative e partecipative caratteristiche dei social media, dal newsjacking alle performance virali. Una ludicità transmediale, quella degli ARG, anticipata, come spesso accade per le innovazioni, nelle rappresentazioni artistiche, che ne intuiscono e ne trasfigurano opportunità e, soprattutto, minacce.

Per questo partiremo da una rappresentazione filmica per affrontare la genesi di una forma di narrazione interattiva e partecipativa che ha colto le peculiarità comunicative che si affacciavano nell'ecosistema mediale tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila e le ha sperimentate in forma ludica. Gli autori di queste sperimentazioni hanno così tentato di comprenderne il potenziale di tali forme narrative in termini di coinvolgimento del pubblico in esperienze

integrate, adatte ad un panorama caratterizzato da una sempre più marcata convergenza tra media tradizionali e media online.

La rappresentazione filmica da cui partiamo narra la storia di Nicholas Van Orton, un facoltoso uomo d'affari, pragmatico, dedito al lavoro e che vive in una bellissima villa di San Francisco. Nella vita ha tutto, ma non ci appare felice, vive solo, è ossessionato dal lavoro, evita gli svaghi. Nicholas ha un fratello minore, Conrad, che ci viene presentato come una persona caratterialmente molto diversa da lui: conduce una vita disordinata, problematica, senza punti di riferimento. I due si incontrano nel giorno del compleanno di Nicholas, a pranzo. Conrad fa a Nicholas un regalo insolito: l'iscrizione alla Consumer Recreation Services (CRS), un club esclusivo che realizza esperienze di gioco personalizzate e costosissime. Nicholas si reca presso la sede della CRS e ascolta, scettico, la presentazione dell'offerta di intrattenimento per VIP proposta dalla società. Decide di iscriversi, ma quasi per sfida, con lo spirito del guastafeste che vuole smascherare i trucchi e i giochi di prestigio. Deve quindi sostenere alcuni test fisici ed esami psicologici che portano ad un esito negativo: Nicholas risulta non idoneo al programma. Ovviamente si tratta di una messa in scena: il gioco era già iniziato nel momento in cui Nicholas aveva incontrato il fratello al ristorante, la sede della CRS, i test, il finto esito negativo dell'esame erano già parte di uno storytelling immersivo costruito attorno al protagonista del film, senza che Nicholas ne fosse consapevole. Un'esperienza narrativa che usa come tecnologia di supporto tutti i dispositivi di comunicazione che Nicholas usa quotidianamente e in cui i contenuti si adattano sulla base di un costante dialogo e di una costante interazione tra autori, interpreti e il giocatore ignaro di essere il protagonista del racconto. Tra telecamere nascoste, programmi televisivi, messaggi telefonici, attori la CRS elabora un mondo finzionale in cui non è più possibile identificare i confini che separano la realtà dalla fantasia narrativa. Un finto call center della banca comunica a Nicholas che il suo conto corrente è stato prosciugato, le abitazioni e gli uffici che Nicholas frequenta vengono allestiti e fatti scomparire, lo storytelling trasforma la CRS nell'antagonista, una società criminale che ciruisce facoltosi uomini d'affari per appropriarsi dei loro beni e scomparire nel nulla. Al termine del suo viaggio allucinante Nicholas avrà fatto suo l'insegnamento della favola immersiva: la disponibilità ad aprirsi agli

altri, a rischiare, stabilendo relazioni umane che vadano oltre lo sfruttamento opportunistico dell'altro. Questo grazie ad un'esperienza narrativa che supera i confini dei singoli mezzi di comunicazione e porta il racconto fuori dai canonici spazi e contesti di fruizione delle storie.

Tutto questo viene raccontato in *The Game*, film interpretato da Michael Douglas e Sean Penn e diretto da David Fincher, un film uscito nelle sale nel 1997 e che offre una prima rappresentazione cinematografica di una forma di intrattenimento che all'epoca non aveva ancora un nome, ma che qualche anno dopo sarebbe stata battezzata *Alternate Reality Game (ARG)*.

Siamo ancora agli albori di quella cultura della convergenza analizzata nel decennio successivo da Henry Jenkins² che avrebbe modificato le pratiche di consumo e di partecipazione alla produzione culturale da parte del pubblico dei media. Nel 1997 non c'è ancora quel fitto sistema di dispositivi mobili e social media che avrebbe reso molto più semplice e produttivamente sostenibile creare quel senso di immersione nelle storie, per parafrasare il titolo di un noto libro di Frank Rose, che avrebbe fatto la fortuna dei primi grandi *Alternate Reality Game* di massa dei primi anni Duemila.

È proprio grazie al sistema avvolgente creato dalle tecnologie digitali negli anni Duemila che consentono di fruire delle storie passando senza soluzione di continuità da un medium all'altro che le macchinose dinamiche di storytelling immersivo prefigurate da *The Game* possono diventare realtà nel decennio successivo³.

2 Per un'introduzione al concetto di transmedialità si vedano i saggi N. Bernardo, *Transmedia 2.0. Brand, storytelling, entertainment*, Armando, Roma 2017; P. Bertetti, *Che cos'è la transmedialità*, Carocci, Roma 2020; M. Giovagnoli, *Transmedia. Storytelling e comunicazione*, Apogeo, Milano 2013; H. Jenkins, "Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling", MIT Technology Review, January 2003; H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, University Press, New York 2006 (ed. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007); R. Pratten, *Getting Started in Transmedia Storytelling. A Practical Guide for Beginners*, CreateSpace, Scotts Valley (CA) 2011; C.A. Scolari, "Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production", *International Journal of Communication*, 3, 2009.

3 Per una trattazione più approfondita dei progetti qui descritti si può fare riferimento agli studi di caso affrontati nei seguenti volumi: F. Gavatorra, R. Milanese, *Transmedia Experience*.

Nascono così The Beast, ARG del 2001 sviluppato da Microsoft e Warner Brothers per promuovere il film A.I. di Steven Spielberg. Un gioco durato online circa tre mesi e che attraverso indizi distribuiti su più di quaranta siti web finzionali, appositamente creati, consentiva ai giocatori, battezzati Cloudmakers, di vivere un'esperienza immersiva all'interno dell'universo del film.

Oppure I Love Bees, innovativo ARG concepito nel 2004 da 42 Entertainment per la campagna di marketing del videogame Halo 2. Qui l'integrazione tra mondo fisico e universo finzionale digitale è ancora più marcata, in quanto i giocatori erano coinvolti in vere e proprie missioni sul territorio degli Stati Uniti, guidate da una narrazione finzionale che, nella forma del radiodramma, veniva distribuita attraverso messaggi preregistrati che si potevano ascoltare rispondendo a chiamate che arrivavano ad orari prestabiliti a telefoni pubblici dislocati in diverse città statunitensi.

Si tratta dunque di una forma di storytelling immersiva che viene adottata per grandi campagne di marketing e che, a causa dei costi di produzione e di gestione, determinati dalla necessità di impegnare uno staff in grado di coordinare su ampia scala una narrazione interattiva e partecipativa in tempo reale, rappresenta, soprattutto nei primi anni, una forma di sperimentazione il cui ritorno sull'investimento si misura più in termini di immagine che di maggiore efficacia rispetto ad altre forme più tradizionali di marketing. La risonanza mediale di campagne di marketing innovative, basate sull'annullamento dei confini tra realtà e finzione e sull'ampio uso di tecnologie emergenti contribuiscono a creare e coinvolgere comunità di interesse legate a specifici brand. A creare un collante per quella fascia di pubblico, costituita dai fan, più disponibile all'acquisto di prodotti e contenuti legati alle loro passioni.

Anche in Italia a partire dal 2009 nascono alcuni progetti che fanno tesoro delle esperienze internazionali come The Beast, I Love Bees ma anche di The Lost Experience del 2006 (legata alla serie tv Lost).

Frammenti è un progetto transmediale ideato e sviluppato nel 2009 da

Dallo storytelling alla narrazione totale, FrancoAngeli, Milano 2020; J. McGonigal, *La realtà in gioco. Perché i giochi ci rendono migliori e come possono cambiare il mondo*, Apogeo, Milano 2011; R. Milanese, D. Morreale, *Alternate Reality Game*, FrancoAngeli, Milano 2021.

HFarm, Log607 e Shado con la partnership di Current Tv. Il progetto è stato lanciato in contemporanea su televisione e web: dodici puntate televisive che hanno coinvolto gli spettatori in un'indagine, in stile crime, che si è snodata tra siti web e i social più attivi in quel periodo, come MySpace, Panoramio, Youtube, Flickr, ma anche in luoghi fisici in cui i giocatori potevano incontrare spie e infiltrati, ricevere lettere, supporti di memoria contenenti enigmi e indizi.

Un secondo esempio italiano è Aequilibrium L'ultimo custode di Leonardo, il primo progetto di comunicazione italiano ad aver utilizzato la forma narrativa dell'ARG per la promozione territoriale. Aequilibrium è stato parte di un percorso promosso dal Consorzio A.S.T. Agenzia per lo Sviluppo Territoriale di Vigevano con la partecipazione del Politecnico di Torino per far scoprire il territorio della Lomellina attraverso un gioco collaborativo che rompeva sistematicamente la quarta parete e rendeva l'avventura dei giocatori verosimile e immersiva. L'invenzione di una leggenda legata alla figura di Leonardo Da Vinci era la cornice che integrava una serie di esperienze nei luoghi fisici e online, che i giocatori hanno vissuto attraverso siti web, finte conferenze in biblioteche del territorio, un'avventura in cui dovevano trovare oggetti nascosti in luoghi di interesse storico (usando la tecnica del geocaching⁴).

Gli ARG sono dunque esperienze narrative ludiche e collaborative, progettate affinché i partecipanti risolvano enigmi attraverso dinamiche partecipative, trovando soluzioni a prove troppo difficili per un solo individuo. Si svolgono in una realtà alternativa in cui tutto ciò che avviene nel gioco non appare come un gioco e questo alimenta il coinvolgimento del pubblico (che si sente immerso nella storia, per parafrasare il titolo di un noto saggio di Frank Rose, che di queste dinamiche parla ampiamente⁵). Sono una forma di narrazione che utilizza in modo complementare e coordinato più media per raccontare una storia e dunque sono transmediali. Negli ARG l'esperienza è immersiva, raccontata in seconda persona dagli autori e sperimentata in prima persona dal giocatore nella

4 Per una panoramica sulle pratiche del geocaching si veda <https://www.geocachingitalia.it/categoria/tutorial/> (ultimo accesso: 26 luglio 2024)

5 Si veda F. Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di Internet*, Codice, Torino 2013.

sua realtà quotidiana, una storia co-costruita in tempo reale con i narratori.

L'ARG è dunque un gioco di ruolo? Nella cultura popolare i giochi di ruolo con finalità di intrattenimento, narrativi e di ambientazione fantastica, diventano noti al grande pubblico grazie al fenomeno Dungeons & Dragons, Role Playing Game nel gennaio del 1974. Sono giochi in cui i partecipanti assumono il ruolo di un personaggio fittizio, creato e descritto secondo un sistema di regole che consente di plasmare anche il mondo finzionale in cui i personaggi vivranno le loro avventure. Un giocatore, detto master, conduce il gioco, creando l'ambientazione e preparando un canovaccio della narrazione. Proporrà quindi agli altri giocatori le situazioni in cui si troveranno i loro personaggi, chiedendo loro cosa intendano fare e modificando conseguentemente la linea narrativa e l'avventura, facendo interagire la propria fantasia con i vincoli definiti dalle regole di gioco e con la casualità determinata da meccaniche quali il lancio dei dadi. Quando si gioca ad un gioco di ruolo come Dungeon & Dragons il setting del gioco prevede uno spazio condiviso dai giocatori, un set di regole conosciute da tutti, la compresenza nello stesso spazio (sia esso fisico o virtuale) di un master e dei giocatori. Il gioco prevede una costante alternanza di momenti immersivi e di discussioni extra narrative in cui ci si confronta sulle regole (il tiro dei dadi, i punti etc...). Negli ARG invece il master è occultato e solitamente, all'inizio del gioco, non si conoscono l'obiettivo, le regole o l'ambientazione. Un ARG irrompe nella vita quotidiana del giocatore attraverso l'esposizione di un elemento insolito, capace di catturare l'attenzione (un sito web, un manifesto affisso alla fermata del pullman, uno spot radiofonico) che incuriosisce, proprio perché fuori contesto, perturbante, misterioso. Quell'elemento ha l'obiettivo di attivare il pubblico potenziale, spingendolo a raccogliere ulteriori informazioni, a capirne di più. A quel punto il racconto si comporrà grazie alle azioni di ricerca dei giocatori, i quali dovranno trovare i frammenti della storia, disseminati senza soluzione di continuità attraverso diversi ambienti, all'interno degli spazi di comunicazione individuati dai dispositivi che vengono utilizzati quotidianamente (smartphone, web, social network...). Se le dinamiche dei giochi di ruolo e degli Alternate reality Game sono parzialmente simili, negli ARG il narratore e le regole del gioco sono invisibili ai giocatori e ogni elemento è diegetico e narrativo al tempo stesso,

ovvero inserito coerentemente nella narrazione.

Gli ARG hanno dunque come tratto distintivo l’immersività determinata dall’utilizzo di una narrazione transmediale che avvolge il giocatore, offrendogli frammenti del racconto attraverso gli oggetti fisici e i dispositivi che usa quotidianamente e invitandolo a scoprire, attraverso di essi, misteri e complotti, nel corso di avventure che confondono i confini tra realtà e finzione.

Potremmo a questo punto chiederci se tali elementi non siano presenti nelle costose attrazioni tematiche che sviluppano percorsi esperienziali all’interno dei parchi divertimento, come, ad esempio, Disneyland, Legoland o Universal Studios. Cosa distingue gli ARG dalle avventure che il visitatore degli Universal Studios vive all’interno dell’attrazione Jurassic World – The Ride, che consente di immergersi nel mondo dell’omonimo film? Dal 1955, anno di apertura di Disneyland in California, l’industria dell’intrattenimento ha iniziato a sperimentare forme di narrazione esperienziale basate sulla ricostruzione di ambientazioni finzionali, facendo ampio uso di componenti tecnologiche allo stato dell’arte. L’obiettivo è di consentire al visitatore di immergersi all’interno degli scenari di film o serie televisive note. Gli ARG hanno molte di queste caratteristiche ma, al contrario delle attrazioni dei parchi tematici, il loro cerchio magico, ovvero il luogo separato in cui valgono le regole del gioco e che accoglie tutti gli elementi del gioco stesso (così come descritto da Huizinga nel suo libro *Homo Ludens*⁶) è diffuso e indistinto per il giocatore e la narrazione, non l’immersione fine a se stessa, è al centro dell’esperienza. Nel parco tematico l’attrazione occupa uno spazio fisico in cui entriamo e che esploriamo: all’interno di questo cerchio magico siamo disponibili a sospendere la nostra incredulità e a lasciare che il mondo finzionale ci accolga. In quello spazio giocheremo secondo le regole del mondo finzionale, rimuovendo gli elementi non diegetici (come, ad esempio, gli altri visitatori che sono seduti sul nostro carrello meccanico o i segnali direzionali presenti nell’attrazione). Negli ARG invece il cerchio magico è pervasivo e i suoi confini sono, per il giocatore, indistinti. La narrazione è collaborativa e lascia ampi margini di intervento

⁶ J. Huizinga, *Homo ludens. Versuch einer bestimmung des spielements der kultur*, Willink & Zoon, Amsterdam 1938 (ed. it. *Homo ludens*, Einaudi, Torino 2002).

al giocatore, il quale deve agire, attivando una dimensione performativa che è anche il motore della narrazione stessa (non c'è un carrello che ci obbliga a percorrere tutte i passaggi di un racconto, siamo noi a dover ricostruire la traccia narrativa attraverso una vera e propria indagine collaborativa). Inoltre, per riprendere uno dei principi del transmedia storytelling analizzati da Henry Jenkins, se i parchi tematici lavorano sulla dimensione dell'immersione, gli ARG affiancano a quest'ultima una forte enfasi sull'extractability, ovvero sul portare elementi del mondo finzionale all'interno del mondo reale (attraverso oggetti fisici che potrebbero esistere nell'universo narrato), così da rendere esperibile fisicamente elementi del mondo immaginario⁷.

L'interattività della narrazione abbiamo visto essere un elemento essenziale degli Alternate Reality Game. Gli ARG sono dunque un sottogenere narrativo che riprende la lezione dalla letteratura interattiva popolare? Siamo nello stesso territorio esplorato con tanto successo dalla celebre serie di libri statunitense Choose Your Own Adventure, format pensato per i ragazzi, ideato da Edward Packard e pubblicato da Bantam Books tra il 1979 e il 1998? Il successo della serie si basa sull'esperienza interattiva che viene offerta al lettore e sulla dimensione immersiva della narrazione perseguita attraverso l'uso strategico della seconda persona singolare: il protagonista della storia è il lettore, a cui il narratore si rivolge direttamente, usando la seconda persona singolare. Il lettore inizia a vivere un'avventura ma al termine di ogni segmento narrativo l'azione viene sospesa e il lettore può scegliere tra diverse azioni da intraprendere. La scelta corrisponderà ad un numero di pagina a cui "saltare". A seconda della scelta effettuata dal lettore, la storia proseguirà diversamente, in un percorso ad albero le cui diramazioni portano a finali alternativi. Sebbene l'interattività e l'immersività siano caratteristiche essenziali per un ARG, questi ultimi non sono narrazioni database come quelle rappresentate dai libri a scelta multipla. Il meccanismo della narrazione database, ampiamente descritto da Manovich

7 Sul tema dell'extractability si veda sia H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, University Press, New York 2006 (ed. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007), sia l'analisi delle caratteristiche degli ARG contenuta in R. Milanese, D. Morreale, *Alternate Reality Game*, FrancoAngeli, Milano 2021.

ne Il linguaggio dei nuovi media⁸, è una forma emergente di narrazione in cui il percorso attraverso il racconto viene scelto dal lettore selezionando una delle opzioni possibili fornite dagli autori. Il tragitto individuato così dal lettore è uno dei tanti possibili, prefigurati e progettati dagli autori del database stesso. La struttura dell'ARG non si limita al database o all'ipertesto, ovvero un testo strutturato per nodi e collegamenti ipertestuali tra questi. Negli ARG ci sono dinamiche collaborative, tra autori e giocatori (che co-creano alcuni elementi del racconto) e tra i giocatori stessi (che cooperano per creare contenuti o per scoprire indizi e risolvere enigmi), che nelle narrazioni database non rappresentano una componente essenziale e qualificante. Negli ARG alcuni passaggi del racconto si basano su azioni performative che hanno luogo in tempo reale e alcuni elementi della storia possono mutare dinamicamente a seconda del comportamento dei giocatori: c'è una componente drammaturgica interattiva, basata su una relazione sincrona tra autori e fruitori.

Diverse forme di narrazione si basano su eventi spettacolari dal vivo, il teatro nelle sue varie forme e sperimentazioni, la danza, i concerti, le performance artistiche. In molti eventi dal vivo il contatto tra artista e pubblico diventa uno spazio di co-creazione dell'opera e non solo nelle rappresentazioni del teatro d'avanguardia ma anche in tutte quelle arti popolari che si basano sull'improvvisazione e sull'interazione con gli spettatori. Si pensi ad esempio alla commedia dell'arte, oppure al teatro popolare che utilizza la tecnica stilistica della rottura della quarta parete, teorizzata nel 1758 da Diderot nel *De la poésie dramatique*⁹ ma già da molti secoli utilizzata nelle pratiche di scrittura teatrale. La tecnica consiste nell'inserire il pubblico nello spettacolo o confondere gli attori nella platea, ad esempio facendo loro impersonare spettatori che creano situazioni inattese, coinvolgendo il vero pubblico. È una tecnica utilizzata in chiave metateatrale, per dissolvere i confini tra testo narrativo e spazio della fruizione. Già le commedie di Plauto nel III e II secolo a.C. usavano questa tecnica, facendo interagire il protagonista con il pubblico, per rendere quest'ultimo partecipe delle riflessioni dei personaggi in scena. La rottura

8 L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2001.

9 D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*. Publié avec *Le Père de famille*. Paris, Chez la veuve Duchesne, 1758

della quarta parete, ovvero la parete che separa lo spazio scenico, che accoglie tutto ciò che è parte della narrazione, dalla platea, dallo spazio della fruizione, che ospita tutto ciò che è extradiegetico, è una tecnica che è stata utilizzata da molti autori, da Shakespeare a Pirandello, da Brecht a Ionesco. Sono dunque le performance dal vivo basate sull'improvvisazione e sull'annullamento dei confini tra narrazione e spazio della fruizione i principali antecedenti culturali degli ARG? Se nelle arti performative tali tecniche vengono utilizzate per sorprendere e spiazzare il pubblico, ad esempio con l'intento di suggerire una metariflessione sul linguaggio o sul rapporto arte e società, negli ARG la rottura della quarta parete è propedeutica a ri-narrare la realtà del giocatore secondo la storia finzionale di cui quest'ultimo diventa protagonista, con l'intento di spingerlo all'azione, in modo che sia l'attività performativa del giocatore il vero motore della narrazione. Negli ARG la rottura della quarta parete è funzionale ad alimentare il coinvolgimento del giocatore, che è invitato a mettere in atto forme di collaborazione con altri giocatori, in presenza o a distanza, usando mail, social media o sistemi di messaggistica. È la dimensione dell'intelligenza collettiva, teorizzata da Pierre Lévy nel libro *L'intelligenza collettiva*. Per un'antropologia del cyberspazio del 1994 e ripresa da Jenkins come elemento distintivo della cultura partecipativa, in cui i soggetti interagiscono per risolvere problemi complessi mettendo a disposizione, just in time, le proprie competenze e coordinandosi attraverso la rete¹⁰. I racconti degli ARG, infatti, seguono le strategie della letteratura gialla basata su enigmi, in cui le informazioni utili a ricostruire la storia sono sapientemente occultate dagli autori, in modo tale che sia il lettore ad identificarle, ad interpretarle correttamente e a rimettere insieme le tessere del puzzle. Così negli ARG, il giocatore segue le tracce di narrazione occultate tra siti web, profili dei social network, luoghi fisici, eventi dal vivo e mette insieme le informazioni che ne ricava in un processo di comprensione additiva della storia.

10 Sul concetto di intelligenza collettiva si vedano i seguenti testi: H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, University Press, New York 2006 (ed. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007) in cui si attualizza il testo originale di P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cybersazio*, Feltrinelli, Milano 1994.

Gli ARG sono dunque una forma di storytelling transmediale che grazie alle tecnologie abilitanti dei media cloud (disponibili e accessibili costantemente online) rimedia strategie espressive preesistenti, come la costruzione di esperienze immersive che annullano il confine tra finzione e realtà, la narrazione guidata dalle azioni e dalle scelte del giocatore, la co-creazione di storie fittive, frutto della collaborazione tra autori e pubblico e tra i giocatori stessi. È la compresenza di queste caratteristiche a definire lo specifico di quella particolare tipologia di transmedia storytelling prefigurata e rappresentata da David Fincher nella surreale avventura di Nicholas Van Orton, un racconto in cui l'autore scompare, come lo staff della Consumer Recreation Services, per lasciare che il giocatore possa vivere un'esperienza sorprendente, in cui gli ambienti fisici e digitali e gli oggetti che usa quotidianamente diventino dispositivi narrativi a servizio di un racconto misterioso e coinvolgente, da decodificare interagendo con gli altri giocatori.

Lo storytelling degli ARG affonda le sue radici nelle pratiche di consumo multimediale degli utenti, i quali si spostano tra diversi media per seguire le storie di loro interesse. Tale fenomeno trova la sua origine in un periodo caratterizzato dalla convergenza mediale che alla fine degli anni Novanta ha portato alla nascita di grandi imprese multimediali con interessi in vari settori, come l'editoria, il cinema e l'intrattenimento. In questo contesto emergono le prime sperimentazioni narrative volte a creare percorsi di fruizione transmediale, con l'obiettivo di guidare il pubblico attraverso il consumo di prodotti correlati ma distribuiti su diversi media. Gli ARG diventano così un terreno fertile per nuove forme di narrazione interattiva.

Tali forme si sono affermate, successivamente, nelle narrazioni collaborative e partecipative caratteristiche dei social media, dal newsjacking alle performance virali. Il concetto di newsjacking, infatti, si riferisce alla pratica di inserire un marchio o una narrativa in una notizia di tendenza per attirare l'attenzione mediatica e coinvolgere il pubblico in modo tempestivo e rilevante. Questo metodo sfrutta eventi attuali per amplificare la portata della narrazione, un approccio che ha radici nelle pratiche sperimentate con gli ARG per creare connessioni contestuali e immersive tra il gioco e la realtà. Le performance virali, d'altra parte, sono manifestazioni spontanee o pianificate che catturano

l'attenzione del pubblico attraverso piattaforme social, creando rapidamente fenomeni di massa. Gli ARG hanno anticipato questa dinamica attraverso la creazione di eventi partecipativi che spingono i giocatori a interagire e condividere le loro esperienze, creando un effetto di rete che amplifica la portata della narrazione. Infine, app che risemantizzano contesti reali, come Randonautica¹¹ utilizzano algoritmi per generare coordinate geografiche casuali che guidano gli utenti verso esplorazioni nel mondo reale, introducendo elementi di sorpresa e mistero nella loro quotidianità. Questo approccio rispecchia la capacità degli ARG di creare esperienze narrative che sfumano i confini tra finzione e realtà, coinvolgendo profondamente i partecipanti in storie che sembrano emergere spontaneamente dall'ambiente circostante.

Le sperimentazioni narrative e formali dagli ARG offrono, dunque, uno scorcio sull'origine delle pratiche discorsive e narrative dei media contemporanei, in un ecosistema in cui le storie sono co-costruite in tempo reale, integrando elementi di sorpresa e interazione diretta con il pubblico.

11 Si veda <https://www.randonautica.com/> (ultima visita: 26 luglio 2024)

Bibliografia

- N. Bernardo, *Transmedia 2.0. Brand, storytelling, entertainment*, Armando, Roma 2017.
- P. Bertetti, *Che cos'è la transmedialità*, Carocci, Roma 2020.
- P. Bertetti, G. Segreto, *Transmedia Branding. Narrazione, esperienza, partecipazione*, ETS, Pisa 2020.
- R. Caillois, *I giochi e gli uomini*, Bompiani, Milano 1981.
- C. Crawford, *The Art of Computer Game Design*, McGraw-Hill, New York 1984.
- D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*. Publié avec Le Père de famille. Paris, Chez la veuve Duchesne, 1758
- F. Gavortorta, R. Milanesi, *Transmedia Experience. Dalla storytelling alla narrazione totale*, FrancoAngeli, Milano 2020.
- J.P. Gee, *Come un videogioco. Insegnare e apprendere nella scuola digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2013.
- M. Giovagnoli, *Transmedia. Storytelling e comunicazione*, Apogeo, Milano 2013.
- J. Huizinga, *Homo ludens. Versuch einer bestimmung des spielements der kultur*, Willink & Zoon, Amsterdam 1938 (ed. it. Homo ludens, Einaudi, Torino 2002).
- H. Jenkins, "Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling", MIT Technology Review, January 2003.
- H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, University Press, New York 2006 (ed. it. Cultura convergente, Apogeo, Milano 2007).
- J.F. Jensen, "Interactivity: Tracking a New Concept in Media and Communication Studies", NORDICOM Review, Vol. 19, Issue 1, 1998.
- J.F. Jensen, "The Concept of Interactivity - Revisited: Four New Typologies for a New Media Landscape", in Proceedings of the 1st Conference on Designing Interactive User Experiences for TV and Video UXTV '08, ACM, New York 2008.

- J. Juul, *"The Game, the Player, the World: Looking for a Heart of Gameness"*, in M. Copier, J. Raessens (a cura di), *Level Up: Digital Games Research Conference Proceedings*, Utrecht University, Utrecht 2003.
- M. Kinder, *Playing with Power in Movies, Television and Video-games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press, Berkeley 1991.
- P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cybersazio*, Feltrinelli, Milano 1994.
- L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2001.
- J. McGonigal, *La realtà in gioco. Perché i giochi ci rendono migliori e come possono cambiare il mondo*, Apogeo, Milano 2011.
- R. Milanesi, D. Morreale, *Alternate Reality Game*, FrancoAngeli, Milano 2021.
- D. Morreale, *Transmedia e cocreazione*, Aracne, Roma 2018.
- A. Phillips, *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling*, McGraw-Hill, New York 2012.
- D. Pinardi, P. De Angelis, *Il mondo narrativo. Come costruire e come presentare l'ambiente e i personaggi di una storia*, Lindau, Torino 2004.
- R. Pratten, *Getting Started in Transmedia Storytelling. A Practical Guide for Beginners*, CreateSpace, Scotts Valley (CA) 2011.
- F. Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di Internet*, Codice, Torino 2013.
- K. Salen, E. Zimmerman, *Rules of Play. Game Design Fundamentals*, MIT Press, Cambridge (MA) 2003.
- C.A. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, *Transmedia archaeology. Fantascienza, pulp, fumetti*, Armando, Roma 2020.
- C.A. Scolari, *"Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production"*, International Journal of Communication, 3, 2009.
- D. Szulborski, *This is Not a Game: a Guide to Alternate Reality Gaming*, New-Fiction Publishing, Macungie (PA) 2005.

B. Suits, *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*, University Press, Toronto 1978.

A. Toffler, *La terza ondata*, Sperling & Kupfer, Milano 1987.

A Space Oddity: la rappresentazione di sé sui social network durante la pandemia Covid-19

VALERIO DI PAOLA¹

Sommario: 1. Introduzione 2. Social virus. 3. Apocalisse o integrazione? 4. Pure visual medium. 5. Ground control to major Tom. 6. Conclusioni.

Abstract: L'articolo analizza il tema della autorappresentazione nei social network, al fine di identificare la modalità specifica di questa pratica nel contesto della pandemia da COVID-19, partendo dall'evidenza dell'incremento d'uso di piattaforme di messaggistica online, videoconferenza e social networking che si è verificato durante questo periodo.

This paper analyzes the topic of self-representation in social networks, in order to identify the specific mode of this practice in the context of the COVID-19 pandemic, from the evidence of the increased use of online messaging, video conferencing and social networking platforms that occurred during this period.

Keywords: *transmedia; social media studies; covid19; fotografia*

1 Valerio Di Paola, Direttore creativo e regista in ambito pubblicitario e televisivo, ha conseguito un Dottorato in spettacolo presso Sapienza Università di Roma dove è assegnista di ricerca; coordina il diploma accademico in Videomaking di AANT Accademia delle Arti e Nuove Tecnologie e collabora come docente di direzione creativa e transmedia design con istituzioni accademiche e universitarie. Ha pubblicato saggi su volumi collettanei e riviste scientifiche dedicati all'advertising e ai rapporti tra marketing e intrattenimento cinematografico e televisivo nell'epoca della convergenza tecnologica e culturale.

1. Introduzione

Il presente articolo esplora il tema della rappresentazione del sé nei social network alla ricerca di una modalità specifica di tale pratica nel contesto della pandemia COVID-19, a partire dall'evidenza dell'incremento d'uso delle piattaforme di messaggistica, video conferenza e social networking che, dati alla mano, si è verificata in tale periodo. Con particolare riguardo ai periodi in cui il distanziamento sociale mandatario ha reso tali piattaforme pressoché l'unico mezzo di mantenimento dei legami sociali, l'articolo esplora continuità e divergenze stilistiche e discorsive con le retoriche precedenti dell'autorappresentazione on-line, in particolare all'interno del social network Instagram, fino alle sue derive più allarmistiche e recenti, legate ai timori di una digitalizzazione troppo veloce e non presidiata dei processi di produzione comunicativa. Chiude l'articolo la breve descrizione di un laboratorio di narrazione on-line svoltosi nel 2020 durante la pandemia nell'ambito del seminario Half a Classroom, organizzato da Sara Fortuna e Viviana Rubichi presso Unimarconi: obiettivo del laboratorio, dedicato alla costruzione di opere aperte nel quadro delle tecnologie narrative interattive, era proprio discutere e incrociare in diretta il racconto visivo personale e collettivo della pandemia attraverso i social network.

2. Social virus

Nelle complicate vicende sociali ed economiche che hanno contraddistinto la pandemia da Covid-19 e la sua gestione pubblica e privata, l'uso dei sistemi di messaggistica, chat e comunicazione via Web e l'abitudine alla frequentazione intensiva dei social network hanno registrato un significativo incremento in tutto il mondo. Tra i fattori determinanti di questa brusca impennata c'è certamente l'obbligo di distanziamento sociale, variamente declinato nei paesi colpiti dalla pandemia: tra le pareti domestiche Facebook, Instagram, Twitter, TikTok e le varie piattaforme di messaggistica on-line sono diventate il principale circuito del dialogo interpersonale, dalla comunicazione di servizio all'intrattenimento. Rapidamente le piattaforme on-line hanno assunto il ruolo di collante sociale, consentendo alle persone di mantenere i contatti con amici e familiari ma anche di partecipare a eventi virtuali, di supportare comunità locali o, più semplicemente, di costruire una parziale continuità con le attività quotidiane in presenza venute meno, lavorative o scolastiche. Inoltre i social media sono diventati, in un contesto già fortemente caratterizzato dalla convergenza mediale, una delle principali fonti di informazioni a disposizione, in grado di offrire aggiornamenti in tempo reale su notizie, misure di sicurezza e andamento della pandemia a scapito dei media tradizionali, penalizzati da una pesantezza logistica mal conciliabile con la crisi in corso. In particolare, in Italia i social network sono diventati la principale finestra mediale, spesso addirittura esclusiva, da cui istituzioni politiche, già espressione di un'orientamento ideologico particolarmente sensibile all'uso del Web, hanno scelto di veicolare la propria comunicazione ufficiale, come dimostrano i numerosi studi sulle peculiari scelte di linguaggio compiute dal Governo allora in carica nel nostro Paese².

2 Tra le molte riflessioni sul tema, cfr. M. Ragnedda, M.L. Ruiu, *Digital Capital and Social Media Engagement: The Case of the Italian Government during the COVID-19 Pandemic*, «Journal of Digital Media & Policy», 11, 2020, pp. 279-295; R. Bracciale, A. Martella, S. Cherubini, *The Political Communication of Covid-19 in Italy*, in (a cura di) M. Lewis, E. Govender, K. Holland, *Covid-19 and the Media in Europe*, Palgrave MacMillan, Londra 2021, pp. 13-26.

Il significativo incremento globale che ha interessato i sistemi di messaggistica e video conferenza in seguito alle esigenze di connettività relative a lavoro, istruzione e mantenimento dei legami sociali da remoto, è fedelmente tracciato dai dati e dalle statistiche aziendali, diffuse dalle principali piattaforme tecnologiche a seguito del periodo pandemico. In riguardo alla messaggistica, ad esempio, Microsoft ha dichiarato che la sua piattaforma di video conferenza, Teams, è passata da quarantaquattro milioni di utenti a settantacinque milioni nel solo mese di marzo 2020, per sfondare i centoquindici milioni di utenti attivi a fine ottobre; nello stesso periodo il sistema di messaggistica Skype, sempre di proprietà Microsoft, ha aumentato del settanta per cento il suo abituale traffico giornaliero³. I social network hanno compiuto contemporaneamente una scalata analoga: mentre TikTok stabiliva il record storico di download per un'app, superando i trecentoquindici milioni di download nel solo primo trimestre 2020⁴, nel report diffuso da Meta a beneficio degli investitori si parla di un incremento del dieci per cento di iscritti alla piattaforma Facebook nello stesso periodo⁵. Ancora l'azienda Meta, solitamente restia nella comunicazione pubblica delle proprie metriche, ha dichiarato l'aumento significativo dell'uso delle funzioni di messaggistica istantanea all'interno delle proprie piattaforme social, Facebook e Instagram, a fronte di un relativo calo dell'investimento pubblicitario, legato presumibilmente al generale rallentamento globale dei consumi⁶.

Osservando in prospettiva storica tali avvenimenti, alla corretta distanza temporale, è evidente l'investimento pratico ma anche emotivo sull'on-line compiuto da milioni di utenti nel periodo della pandemia, alla ricerca di un possibile strumento di sopravvivenza della connessione e della coesione sociale.

3 Cfr. J Spataro, *2 years of digital transformation in 2 months*, in «Microsoft 365», <https://www.microsoft.com/en-us/microsoft-365/blog/2020/04/30/2-years-digital-transformation-2-months>.

4 Cfr. C. Chapple, *TikTok crosses 2 billion downloads after best quarter for any app ever*, in «Sensor Tower» <https://sensortower.com/blog/tiktok-downloads-2-billion>.

5 Cfr. Meta Investor Relations, *Facebook Q1 2020 earnings report*, <https://investor.fb.com/investor-events/event-details/2020/Facebook-Q1-2020-Earnings/default.aspx>.

6 Cfr. A. Shultz, *Keeping our services stable and reliable during the COVID-19 outbreak*, in «Meta Newsroom», <https://about.fb.com/news/2020/03/keeping-our-apps-stable-during-covid-19>.

A quattro anni di distanza, pur con la fisiologica flessione della domanda e con i dovuti distinguo legati a un ambiente mediale in rapidissima evoluzione, i numeri delle piattaforme restano alti e confermano una tendenza che è divenuta struttura. L'incremento nella vita quotidiana della presenza dei sistemi di comunicazione e correlazione tra utenti e contenuti on-line basati su meccanismi algoritmici non ha conosciuto crisi rilevanti e, anzi, è stato recentemente ulteriormente potenziato dai tumultuosi sviluppi dei sistemi di intelligenza artificiale generativa di testo, immagini e video: di conseguenza, appare ormai del tutto consolidata l'introduzione, la diffusione e la stabilizzazione di nuove retoriche della rappresentazione digitalizzata del sé ed è possibile individuarne il carattere evolutivo specifico nel contesto della pandemia.

3. Apocalisse o integrazione?

«L'informazione non può essere separata dalla relazione esistenziale: implica il corpo, lo stare nella realtà; chiede di mettere in relazione non solo dati ma esperienze: esige il volto, lo sguardo, la compassione oltre che la condivisione»⁷: nel messaggio di Papa Francesco, diffuso all'inizio del 2024 in occasione della cinquantottesima Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali e dedicato al rapporto tra umano, datificazione e intelligenza artificiale, è tangibile l'allarme per una comunicazione interpersonale sempre più modellata dalla macchina e dalle procedure logiche e matematiche. Evidente, secondo il Pontefice, è il rischio che l'accoglimento acritico e troppo rapido di raffinati sistemi di comunicazione basati su logiche algoritmiche costituisca solo apparentemente l'acquisto di maggiore libertà creativa ed espressiva, mentre cela, in realtà, meccanismi di ridondanza, appiattimento e riduzione della complessità, favorevoli esclusivamente a istanze economiche e di potere e veicolo amplificante di *fake news*, divisività, paure e diffidenze ancestrali. L'allarme è tale da aver spinto al rinnovo del messaggio presso il recente vertice dei sette paesi maggiori

⁷ J.M. Bergoglio, *Intelligenza Artificiale e Sapienza del Cuore: per una Comunicazione pienamente Umana*, 58° Giornata Mondiale delle comunicazioni Sociali, Roma 2024.

industrializzati, svoltosi in Italia: una postura assolutamente inedita per un Pontefice. Fabio Pasqualetti, nel suo commento al messaggio, traccia a proposito una linea di confine chiara tra uomo e macchina, impegnati e quasi concorrenti nell'atto del comunicare, essenzialmente basata sul libero arbitrio: se l'uomo trasforma l'idea creativa originale in forme simboliche per comunicarla ai suoi simili, la macchina può apprenderla solo se le viene insegnata una correlazione meccanica; giocoforza, il computer non impara certo da solo, ma procede in coerenza a un'architettura che l'uomo ha concepito e amministra e di cui, ci si auspica, saprà mantenersi al centro⁸.

Tuttavia, se di certo la pandemia da Covid-19 ha impresso alla digitalizzazione della comunicazione interpersonale un'accelerazione repentina, foriera di preoccupazioni generalizzate, non è certo l'origine delle retoriche correnti dell'autorappresentazione mediatizzata, che ha radici molto più profonde e antiche. Le tecnologie digitali, il World Wide Web, la blogosfera prima e i social media poi, hanno ampiamente superato le distopie letterarie sul cyberspazio dei primi anni Ottanta, «impensabile complessità, linee di luce allineate nel non-spazio della mente, ammassi e costellazioni di dati»⁹, per comporre una vasta e tangibile ecologia dei media che racchiude l'analogico e il digitale, il fisico e il virtuale senza soluzione di continuità: questa dimensione ha ormai almeno trent'anni di storia e più di una generazione di “nativi”, ovvero, individui nati in un contesto già pienamente digitale e convergente. In questo scenario in evoluzione, e tuttavia già irrevocabile e storicizzabile, a cui Jay David Bolter attribuisce il suggestivo nome di Plenitudine Digitale, ogni forma mediale tradizionale costituisce il centro per una determinata comunità di utenti per i quali social media come Instagram o TikTok costituiscono spazi di esercizio e costruzione dell'identità, narrata in un flusso ininterrotto che aiuta l'individuo a negoziare il proprio rapporto con la sfera sociale di riferimento, fornendo una sensazione di controllo, più o meno illusoria.¹⁰ Immersi nel flusso digitalizzato,

8 F. Pasqualetti, *Riscoprire la Nosta Umanità per un Uso Sapiente delle Intelligenze Artificiali*, in (a cura di) F. Pasqualetti, V. Sammarco, *Intelligenza Artificiale in Cerca di Umanità*, Libreria Ateneo Salesiano, Roma 2024, p. 31.

9 W. Gibson, *Neuromante*, Mondadori, Milano 2024 (1984).

10 J.D. Bolter, *Plenitudine Digitale. Il Declino delle Culture d'Elite e l'Ascesa dei Media*

prosegue Bolter, gli utenti tendono ad abbandonare la percezione di sé stessi come attori di un ampio scenario sociale, tipica dei secoli passati, a favore di una cultura del tutto omeostatica: l'obiettivo dell'utente diventa rappresentarsi on-line coerentemente ai *pattern* desunti della propria nicchia culturale senza incorrere nel *ban*, ovvero, nei confini imposti dall'azienda proprietaria alla piattaforma tecnologica scelta per comunicare con la propria cerchia di pari.

4. Pure visual medium

Instagram, tra i social network di maggior diffusione e prestigio ai tempi della pandemia e sicuramente tra i maggiori beneficiari dell'incremento esponenziale di utenti, è da sempre particolarmente agganciato alle retoriche della rappresentazione del sé in funzione di un canone estetico ben preciso e suggerito, o imposto, da una specifica nicchia culturale: all'epoca della pandemia le modalità dell'autorappresentazione su Instagram erano certamente leggibili attraverso una precisa tassonomia di utenti e retoriche dominanti.

Nato attorno al concetto di fotografia istantanea, Instagram propone tutt'ora un'applicazione per dispositivi *mobile* di utilizzo intuitivo, utile per fissare momenti di vita quotidiana attraverso la fotocamera del proprio telefono e utilizzarli per comporre una narrazione fluente e ininterrotta della propria esistenza: la *mission* aziendale, improntata a istantaneità e mobilità e dichiarata dal CEO Kevin Systrom fin dal lancio nel 2010¹¹, ha assicurato un successo solido e in costante crescita, dai dieci milioni di utenti con cui chiuse il primo anno d'esercizio fino ai due miliardi attualmente attivi.

Puro media visuale, Instagram, pur con tutte le modifiche che ha subito nel tempo e che tutt'ora lo rendono un fenomeno in evoluzione, produce l'illusione del presente in movimento attraverso un flusso narrativo continuo e uniforme, composto da contenuti che ostentano la propria "non finzione", mascherando così gli aspetti più apertamente commerciali e monetizzabili della piattaforma. Instagram, patria degli

Sigitali, Minimum Fax, edizione Kindle, Roma 2020, posizione 2509.

11 Facebook Inc., *Introducing your Instagram feed on the web*, <http://Instagram.tumblr.com/post/42363074191/Instagramfeed>.

influencer di ogni ordine e grado, è un paradosso in cui l'illusione di una narrazione diaristica, spontanea e poco o nulla intermediata, è generata da una rappresentazione di sé altamente orchestrata, basata sulla variamente raffinata capacità di selezionare, postprodurre, commentare e contestualizzare immagini personali all'interno di una strategia editoriale ben precisa¹²

All'interno di Instagram, all'epoca della pandemia, erano ben sviluppate e consolidate nicchie legate a tendenze, estetiche e canoni ben precisi, caratterizzati da scarsa originalità e alta tendenza alla formattazione. Lev Manovich aveva già in precedenza fornito un'utile tassonomia delle immagini pubblicate da utenti non professionisti che risulta calzante per un'analisi qualitativa del periodo in esame: collegando istanze sociali, modalità del dialogo e principi di design, Manovich divide le immagini "instagrammate" tra "casual" e "designed". Nelle immagini "casual", contrasto, toni, colori, messa a fuoco e composizione sono poco o nulla controllati dall'autore: dal punto di vista di un buon fotografo si tratta di pessime fotografie e, tuttavia, sono ottimi testi documentari, registrazione diaristica in diretta di avvenimenti salienti e fortemente autobiografici¹³. Al contrario, le foto "designed" sono costruite dall'utente per avere un'aspetto distintivo e mescolano aspetti di corretta progettazione fotografica con stilemi tipici del graphic design contemporaneo, a fronte di una scarsa o nulla istanza narrativa. Secondo Manovich, in particolare gli autori di questo secondo tipo di immagini autorappresentano sé stessi in una precisa categoria sociale allo scopo di manifestare la propria appartenenza al gruppo desiderato, spesso solo immaginato, caratterizzato da uno stile di vita esclusivo, «hip, cool and urban»¹⁴.

La tassonomia degli "instagrammer", divisibili in nicchie in cui circolano solide modalità della rappresentazione condivise tra pari e applicate più o meno artificialmente alla narrazione quotidiana del sé, racconta anche un aspetto

12 V. Di Paola, *Let Me Entertain You. Transmedia advertising tra cinema e tv*, Bulzoni, Roma 2023, p. 57.

13 L. Manovich, *Instagram and contemporary image*. Manovich's Cultural Analytics Lab, California Institute for Telecommunications and Information Technology, San Diego 2016, p.14.

14 *Ivi*, p. 17.

peculiare e ancora attuale dei social network: la “fissazione per lo stile”. Ancora secondo Jay David Bolter, questa ossessione si muove lungo una linea rossa che attraversa già il Novecento: dal Modernismo alla cultura di massa degli anni Settanta, fino alle contemporanee celebrità mediali, creatrici e arbitre di tendenze, l’importanza dell’assunzione di uno stile distintivo è tale che ci si aspetta che ogni partecipante alla cultura condivisa esprima e manifesti la propria identità entro vincoli ben definiti dalla comunità di riferimento, all’interno di un profilo on-line¹⁵. Non è forse un caso allora, come si vedrà, che le immagini “designed”, con il loro portato di desiderio di inclusione in un gruppo sociale agognato, polarizzino l’estetica dei contenuti pubblicati su Instagram durante la pandemia, soppiantando la proliferazione di contenuto casuale con stilemi altamente formalizzati.

5. Ground control to Major Tom

Per comprendere se il contesto della pandemia stesse effettivamente influenzando le retoriche dell’autorappresentazione sui social network e in che termini questo si intrecciasse alle modalità già consolidate, nel luglio 2020 ho proposto un laboratorio ai partecipanti al seminario Half a Classroom, organizzato da Sara Fortuna e Viviana Rubichi presso Unimarconi e dedicato alla costruzione di opere aperte nel quadro delle tecnologie narrative interattive, partecipative e collaborative: per l’occasione, in piena pandemia, il seminario si è tenuto interamente on-line.

La proposta di riflessione, dialogo e attività creativa, dal titolo “A Space Oddity: in orbita attorno alle storie”, era introdotta da una sommaria disamina delle coordinate del transmedia design, attraverso una rapida incursione tra principi di design thinking e progettazione narrativa, conclusa da un’analisi degli aspetti algoritmici e retorici del social network Instagram, per come si presentava all’epoca.

15 J.D. Bolter, cit., posizione 1941.

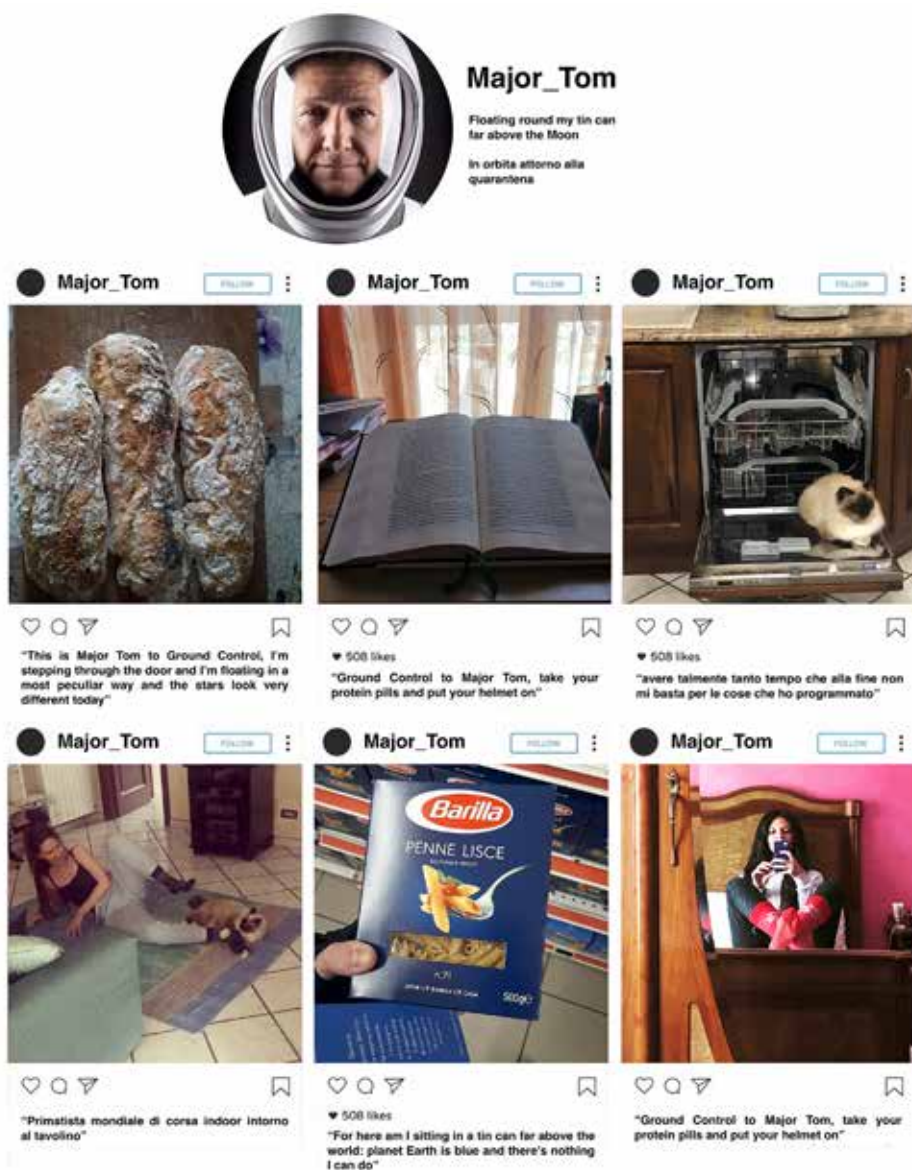
Passando all'attività vera e propria, ho proposto ai partecipanti una prima suggestione: la visione su YouTube di un particolare arrangiamento del brano Space Oddity, firmato da Dawid Bowie nel 1969, eseguito dal comandante della missione spaziale internazionale Chris Hadfield all'interno della stazione ISS in orbita intorno alla Terra¹⁶. Il video, particolarmente iconico nel mostrare un'uomo che fluttua senza peso nello spazio mentre canta l'odissea di un'astronauta alla deriva, è stato facilmente messo in relazione dai partecipanti al seminario con la situazione contingente: lo schermo dei dispositivi digitali, unico mezzo di relazione umana residuale nell'infuriare della pandemia, non era così dissimile dall'oblò di un'astronave, da cui guardare, senza toccare, un mondo ancora presente ma irrimediabilmente distante.

La successiva discussione guidata si è orientata al leggere il proprio feed Instagram in modo critico, osservando i contenuti pubblicati nei mesi del lock-down dai contatti al fine di individuare temi e stili ricorrenti o divergenti, a partire dalla considerazione che quel flusso costituiva, in effetti, l'unico possibile sguardo sul comportamento e la gestione personale di quell'anomalo periodo storico. Precipitato dello scambio di analisi e osservazioni è stato un elenco di retoriche ricorrenti che, nelle modalità compositive e stilistiche costituivano evidenti topos, rapidamente cristallizzati su Instagram nel periodo della pandemia, relativamente poco variegati e, al contrario, decisamente riconducibili a modi del discorso corale.

L'ultimo passaggio del laboratorio è stata una proposta di elaborazione originale: attraverso un'incursione nel proprio archivio fotografico non pubblicato sui social network, custodito nella memoria del cellulare e accumulato nei mesi di lock-down, ho chiesto ai partecipanti di proporre l'immagine più assimilabile ai pattern individuati come condivisi e significativi dell'epoca che stavano vivendo, accompagnata da una didascalia che citasse o parafrasasse il testo del brano di Bowie, considerato in apertura. La conclusione del laboratorio è stata la costruzione del profilo Instagram immaginario di Major Tom, l'astronauta perduto in orbita protagonista del brano musicale, eletto ad autore di un'opera collettiva costituita da immagini e parole suggerite

16 C.Hadfield,*Songsfromatincan*,https://youtu.be/pDyl6I6ESSw?si=2VuVKUC_1r8gquwD

dai partecipanti al seminario, utili a intrecciare memoria e esperienza personale con letture, ed estetiche collettive e socialmente in circolo (figura 01).



6. Conclusioni

L'esito del laboratorio, pur nell'empirismo dell'approccio, ha restituito una specifica modalità della rappresentazione della propria autobiografia attraverso i social network, secondo coordinate che la pandemia aveva di certo accelerato, ma non già generato. Dal lievito di birra all'aperitivo in chat, dalle penne lisce al rito dell'inno nazionale in balcone, i trend social della pandemia sono ascrivibili a una specifica modalità del racconto di sé on-line che appare, al di là delle apparenze, poco originale e piuttosto inquadrabile in una modalità di autorappresentazione altamente ritualizzata, un'intelligenza collettiva cristallizzata in formule fisse e riproduttive che affonda le sue radici ben oltre il periodo storico in oggetto.



L'immagine resiste. De-individuazione e singolarità in Deleuze

DANIELA ANGELUCCI¹

Sommario: 1. La soggettivazione tra controllo e vita 2. L'arte come resistenza 3. Sguardi inassegnabili

Abstract: Tra gli ultimi scritti pubblicati di Deleuze, due brevi testi, *Poscritto sulle società di controllo* (1990) e *Immanenza una vita...* (1995), affrontano il tema dell'individuazione, descrivendo due diverse modalità di soggettività: rispettivamente, quella normalizzata dai dispositivi di controllo e la soggettivazione singolare e creativa di una vita immanente. Partendo da questa eredità deleuziana, vorrei proporre un confronto tra il tecnologico e il "macchinico", in particolare per quanto riguarda la macchina artistica e cinematografica. Un modo per resistere alla normalizzazione della tecnologia, che trasforma l'individuo in un numero, in un campione per le banche dati, è la "macchina da guerra" dell'arte, in particolare dell'immagine cinematografica.

Among Deleuze's last published writings, two short texts, *Postscript on the societies of control* (1990) and *Immanence a Life...* (1995), deal with the issue of individuation, describing two different modes of subjectivity: respectively, that one normalized by devices of control and the singular and creative subjectivation of an immanent life. Starting from this Deleuzian legacy, I would like to propose a comparison between the technological and the "machinic", particularly with regard to the artistic and cinematic machine. A

1 Università Roma Tre, docente di estetica.

way to resist the normalization of technology, that transforms the individual into a number, into a sample for the databases, is the “war machine” of art, in particular the cinematographic image.

Keywords: *tecnologia, controllo, resistenza, arte, cinema*

1. La soggettivazione tra controllo e vita

Tra gli ultimi scritti pubblicati da Deleuze in vita troviamo due testi brevi e molto intensi: *Poscritto sulle società di controllo* (1990) e *Immanenza: una vita...* (1995). Rileggendoli come una sorta di eredità filosofica, si può notare come Deleuze negli anni Novanta sembri concentrarsi sul tema simondoniano della individuazione, un tema presente nei due testi ma caratterizzato e di conseguenza valutato molto diversamente. Nel *Poscritto* Deleuze descrive le nuove tecnologie informatiche come la base di un nuovo sistema di controllo che all'internamento delle società disciplinari, studiate da Foucault, sostituisce un potere dalla pervasività senza precedenti. Non si tratta più – come accadeva dal 18° secolo fino all'inizio del 20° – di internare, concentrare, ripartire lo spazio e mettere in ordine il tempo, ma del controllo continuo e diffuso nello spazio e della comunicazione immediata, istantanea, permessa dalle nuove tecnologie. Se nella società disciplinare l'umano era un produttore discontinuo di energie, e la sua vita procedeva lungo una linea segmentaria, in cui si non fa che ricominciare (dalla famiglia alla scuola, dalla scuola alla caserma, dalla caserma alla fabbrica), le nuove forme di controllo producono una società in cui non si finisce mai con nulla: la formazione è permanente, il lavoro non ha orario, tutto è parte di una stessa modulazione su cui non facciamo che surfare. In un'epoca in cui il capitalismo più che produrre vende servizi, il potere non ha più bisogno di spazi chiusi, ma circola, esce all'aria aperta. E persino l'arte, nota Deleuze, ha abbandonato i luoghi separati dei musei, per entrare nel movimento fluttuante del mercato. Alla “vecchia talpa monetaria” con i suoi tunnel, animale degli ambienti di internamento, si sostituisce il serpente con le

sue spire, flessuoso, ondulatorio, in movimento su un fascio continuo.

Non c'è bisogno di insistere troppo su questa specie di profezia deleuziana, che annuncia un nuovo regime di dominazione nel 1990 ancora soltanto all'inizio, dato che questa situazione oggi è sotto gli occhi di tutti: basti citare i nuovi dispositivi di videosorveglianza presenti sulle nostre strade, gli strumenti di geolocalizzazione, le tecnologie usate per la valutazione e la sua comunicazione presenti nei vari sistemi scolastici, lo statuto del lavoro contemporaneo. Cosa accade a ciò che la filosofia ha chiamato soggetto nella società del controllo? Il soggetto da individuo diviene "dividuale", scrive Deleuze, cioè diviene una cifra, non più corpo ma numero, mentre la massa costituisce ormai un campione di mercato, un insieme di dati. In questa condizione, che descrive un detrimento delle forze vitali, la singolarità viene resa anonima, viene normalizzata, e il soggetto è solo un "corpo statistico", per usare le parole di Antoniette Rouvroy². L'attitudine di Deleuze rispetto a questa situazione si può riassumere in questa frase: "non è il caso di avere paura o di sperare, bisogna cercare nuove armi"³. La domanda è quindi: chi ha tentato di resistere alle discipline e all'internamento riuscirà a resistere a queste nuove forme di potere? O meglio: come contro-effettuare il potere di controllo delle tecnologie? Come resistere?

Pochi anni dopo Deleuze scrive *Immanenza: una vita...*, un testo forse ancora più conosciuto del *Poscritto*. Qui il campo trascendentale nominato nelle prime righe si presenta come coscienza, durata, flusso, immanenza che non implica soggetto e oggetto, un divenire definito impersonale e "selvaggio". Ma questa immanenza è appunto *una vita*: qui l'impersonalità, la rinuncia al concetto di persona, non significa anonimato e decrescita di vita, ma *una vita* fatta di eventi, singolarità, virtualità. Se nel *Poscritto* emerge una anonimità normalizzata e impotente, nel testo sull'immanenza la de-individualizzazione

2 A. Rouvroy, *The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process*, in M. Hildebrandt, E., De Vries (eds.), *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*, Routledge, London, 2013. Mette in tensione questi due testi di Deleuze anche l'articolo di Natascia Tosel *Pensare l'impersonale tra vitalismo e macchinismo. Come resistere alla governamentalità algoritmica?* (*La Deleuziana* 2016, 3. pp. 59-74), proponendo come chiave di lettura il concetto di "governamentalità algoritmica" di Rouvroy.

3 G. Deleuze, *Poscritto sulla società del controllo*, in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 2000, p. 235.

produce singolarità, resistenza, forze vitali, potenza.

“È una eccitata, che non deriva più da una individuazione, ma da una singolarizzazione: vita di pura immanenza, neutra, al di là del bene e del male [...] La vita di questa individualità scompare a vantaggio della vita singolare immanente a un uomo che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro. Essenza singolare, una vita...”⁴

Qui Deleuze si muove su un crinale sottile, quello della rinuncia alla nozione di Io, rinuncia che da una parte può produrre concatenamenti e liberazione delle forze vitali, dall'altra corre il rischio della cattura da parte delle tecnologie e del potere. Per usare le parole della psicoanalisi, se c'è una rinuncia all'Io fatta nel nome delle pulsioni, rinunciare all'Io può significare anche una subordinazione al controllo di un super-Io ormai collettivo e castrante, tecnologico e quindi onnipervasivo. Come trasformare, contro-effettuare, deterritorializzare questi mezzi per far emergere eccitata, singolarità⁵, e non dividui, non meri numeri?

Nel 1990 in una conversazione dal titolo *Controllo e divenire*, Antonio Negri osserva che nel libro scritto da Deleuze con Félix Guattari nel 1980, *Mille piani*, rimane irrisolta una serie di problemi, ciò che dà al testo una sorta di tensione irrisolta, quasi una nota tragica. In particolare, Negri cita alcune coppie conflittuali interessanti per il nostro discorso che rimangono aperte nel testo, anzi che vengono continuamente riaperte dai due autori quasi con violenza: singolarità-soggetto, linee di fuga-dispositivo. Nella sua risposta a Negri Deleuze afferma che occorre seguire le linee di fuga che si disegnano nella nostra società, perché le società si caratterizzano più per le loro linee di fuga che per le contraddizioni, che bisogna preferire le minoranze alle

4 G. Deleuze, *Immanenza. Una vita...*, Mimesis, Milano, 2010, pp. 10-11.

5 Faccio un inciso qui che può chiarire quello che sto dicendo anche dal punto di vista esistenziale: singolare non significa unico, quanto mantenere o meglio costruire un tratto specifico, originale, speciale sempre nella relazione con la collettività, mentre l'unicità, l'eccezionalità può coincidere con un isolamento a partire dal quale la resistenza è difficile se non impossibile.

classi e, infine, che bisogna cercare uno statuto delle “macchine da guerra”, caratterizzate in base al loro modo di inventare nuovi spazi-tempo⁶.

Come si sa, il concetto di “macchina” emerge nell’incontro tra Deleuze e Guattari come una sorta di evoluzione del concetto di struttura. I due si allontanano dallo strutturalismo, che aveva caratterizzato le precedenti opere di Deleuze, in quanto ricerca delle invarianti, degli elementi che sono fissi all’interno del sistema, sebbene l’idea strutturalista che non ci sia un piano presupposto a quello delle relazioni rimanga sempre presente nel loro lavoro. Per aprire la struttura all’evento, dobbiamo pensare che in ogni sistema ci sono anche relazioni variabili e flessibili. La struttura è quindi sostituita dalla macchina, che permette la trasformazione, il movimento: la macchina si fa e si disfa continuamente; si muove e si trasforma; produce, ma il suo movimento e la sua produzione di realtà sono irregolari, imprevisi, e soprattutto coesenziali al piano della realtà. Infatti, la macchina costruisce la realtà di cui è essa stessa parte attraverso assemblaggi macchinici, cioè connessioni tra termini eterogenei.

Se le macchine che appaiono nei testi di Deleuze e Guattari sono numerose (desideranti, letterarie, astratte), la macchina da guerra protagonista del *Trattato di nomadologia* all’interno di *Mille piani* è quella scelta da Deleuze, con tutte le ambiguità che il sostantivo guerra porta con sé, per proporre l’opposizione possibile al controllo della società contemporanea. La macchina da guerra si oppone all’apparato di Stato, che “procede per uno-due” e che organizza secondo una logica binaria. Ma essa vi si oppone non come negativo dello Stato, piuttosto come appartenente a un’altra specie, essa ha un’altra natura. Se lo Stato è dualismo, la macchina da guerra è molteplicità pura, metamorfosi, effimero, e non si definisce dunque in modo uniforme. Lo Stato organizza e cattura, la macchina da guerra “scioglie i legami, tradisce i patti”. E infine: la macchina da guerra non ha la guerra come obiettivo, la guerra lo diviene quando la macchina è catturata dallo Stato che in vari modi se ne appropria per i propri fini. La macchina da guerra fa la guerra “a condizione

6 G. Deleuze, A. Negri, *Controllo e divenire*, in G. Deleuze, *Pourparler*, cit., pp. 225-226.

di creare nello stesso tempo qualcosa d'altro"⁷, "il tracciato di una linea di fuga creatrice, la composizione di uno spazio liscio e del movimento degli uomini su questo spazio"⁸. Concludono i due autori:

"Abbiamo creduto di trovare presso i nomadi l'invenzione della macchina da guerra. Era soltanto una preoccupazione storica a spingerci a mostrare come essa fu inventata come tale [...]. Ma, conformemente all'essenza, non sono i nomadi a possederne il segreto: un movimento artistico, scientifico, ideologico, può essere una macchina da guerra potenziale, proprio in quanto traccia un piano di consistenza, una linea di fuga, uno spazio liscio di spostamento"⁹.

L'arte, un certo tipo di arte, di pratica artistica, è dunque una delle possibili risposte alla domanda che chiede come produrre una de-individuazione che sia singolare, vitale, potente, che chiede come resistere alle tecnologie che producono una de-individuazione anonima.

2. L'arte come resistenza

Come resiste l'arte? Nella già citata conversazione con Negri Deleuze dice che l'arte "resiste alla morte, alla schiavitù, all'infamia e alla vergogna"¹⁰, parole che ci rimandano anche a un altro testo di poco precedente, *Che cos'è l'atto di creazione?* conferenza del 1987 rivolta ai ragazzi della scuola di cinema FEMIS, a Parigi. Qui Deleuze, ragionando sul rapporto tra arte e comunicazione, sostiene che esiste un'affinità fondamentale tra opera d'arte e atto di resistenza. L'arte non è comunicazione, non contiene alcuna informazione, anzi deve opporsi all'informazione in quanto essa è sempre un insieme di "parole d'ordine" di una determinata società, parole che dicono sempre, che ripetono

7 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi, Roma, 2014, p. 493.

8 *Ibidem*, p. 492.

9 *Ibidem*.

10 G. Deleuze, A. Negri, *Controllo e divenire*, in G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 229.

anzi, proprio ciò che siamo tenuti a credere. Nell'atto di resistenza la necessaria contro-informazione può divenire effettiva. In questo scenario, l'opera d'arte non è certamente l'unico gesto di resistenza, né si esaurisce nella resistenza, ma Deleuze afferma che essa ha con la resistenza un rapporto allo stesso tempo intenso e misterioso. I termini e le qualità di questo legame non vengono ulteriormente approfonditi, se non insistendo sul fatto che l'opera d'arte innanzitutto resiste alla morte.

Che l'opera d'arte sfugga alla morte, creando un blocco di sensazioni indipendente dal suo modello, dall'eventuale fruitore così come dall'artista, verrà riaffermato da Deleuze qualche anno dopo, nel volume scritto con Félix Guattari *Che cos'è la filosofia?* (1991). Qui affermare l'autoposizione dell'opera d'arte, il suo sostenersi su di sé, significa per gli autori in primo luogo rifiutare l'idea dell'arte come esperienza dipendente da un soggetto. Il blocco di sensazioni che viene creato nel processo artistico non è composto infatti di percezioni ed affezioni, ma di «percetti» e di «affetti», cioè sensazioni e sentimenti indipendenti, totalmente sganciati dal vissuto soggettivo. Collegando le due questioni della resistenza e della conservazione Antonella Moscati, nella postfazione all'edizione italiana di *Che cos'è l'atto di creazione?* – dal titolo *Le due facce dell'atto di resistenza* – si chiede come si possa declinare questa autonomia dell'opera, “della forma”, in un'epoca come quella contemporanea, in cui l'arte tende a produrre non più opere ma eventi, in cui autore e opera diventano tutt'uno. La possibile risposta riguarda la circostanza per cui anche i corpi, nuovi soggetti dell'arte (e della politica), appaiono non come soggetti individuali, ma come vite singolari, che portano dunque in sé stesse un indice di resistenza alla morte.

Il punto è che la questione della conservazione ha certamente a che fare con quella riguardante il materiale di cui è fatta l'opera, che ne costituisce la condizione di fatto, ma non è questo, però, che rende autosufficiente l'opera d'arte, quanto l'insieme di sensazioni che esso rende possibili. Scrivono Deleuze e Guattari: “Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percepito alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato a un altro. Estrarre un blocco

di sensazioni, un puro essere di sensazione”¹¹. La questione della resistenza, collegata a quella dell'autonomia dell'opera, non si esaurisce tuttavia in quella della conservazione, e appare convincente nel suo riferirsi nello stesso tempo a motivi politici, ma anche stranamente non sviluppata dall'autore.

Sarà Giorgio Agamben a riprenderla, nel suo scritto omonimo *Che cos'è l'atto di creazione?*, chiamando in causa la “capacità di sviluppo” presente nel pensiero di Deleuze come suo elemento prettamente filosofico, e decidendo di elaborare lui stesso ciò che “è rimasto – o è stato volutamente lasciato – non detto e che si tratta di saper trovare e raccogliere”¹². Agamben parte dalla definizione di *dynamis* della *Metafisica* aristotelica come di qualcosa che si definisce anche in base alla “possibilità del suo non-esercizio”, e propone una idea di resistenza tutta interna all'atto stesso di creazione, una resistenza intesa cioè come privazione, possibilità di non-fare, inoperosità coesenziale alla potenza stessa. Ogni potenza, cioè ogni poter fare dell'essere umano, è connessa con la sua impotenza, non tanto come assenza totale, quanto come possibilità-di-non fare, dunque nell'atto stesso della creazione vi è “qualcosa che resiste e si oppone all'espressione”¹³, la possibilità critica di un ritrarsi, di un vuoto che è esso stesso un potere, ma un potere-di-non. “Questo potere che trattiene e arresta la potenza nel suo movimento verso l'atto è l'impotenza, la potenza-di-non. La potenza è, cioè, un essere ambiguo, che non solo può tanto una cosa che il suo contrario, ma contiene in se stessa un'intima e irriducibile resistenza”¹⁴.

È facile riconoscere in questo sviluppo l'ispirazione che guida per esempio il saggio di Deleuze sul *Bartleby* di Melville – con il suo “I would prefer not to”, ma anche il commento deleuziano e guattariano a Kafka. In generale, questo potere di non fare è presente in molti personaggi kafkiani: Josephine la cantante che non sa cantare, il Grande nuotatore, campione di nuoto che non sa nuotare. È la letteratura, la poesia, che sembra mostrare al meglio il funzionamento di questo paradigma, in quanto operazione

11 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 2002, p. 165.

12 G. Agamben, *L'atto di creazione*, in *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza, 2017, p. 32.

13 *Ibidem*, p. 38.

14 *Ibidem*.

del linguaggio che disinnesci però i suoi elementi strumentali, funzionali alla comunicazione e all'informazione. Per Agamben è chiaro che questa impotenza così speciale e potente, questa prassi contemplativa, non è soltanto un elemento dell'atto di creazione artistica, quanto il modo proprio di funzionamento del vivente umano, ciò che lo rende libero dal destino biologico e lo apre alla possibilità. "La prassi propriamente umana – scrive Agamben – è quella che, rendendo inoperose le opere e funzioni specifiche del vivente le fa, per così dire, girare a vuoto e, in questo modo, le apre in possibilità. Contemplazione e inoperosità sono, in questo senso, gli operatori metafisici dell'antropogenesi"¹⁵. Nell'arte, dunque, appare con evidenza quel tipo particolare di prassi che definisce l'essere umano.

Ritraendosi, sottraendosi e resistendo ai meccanismi della comunicazione della informazione e della significazione, l'arte fa vedere la vita in sé, fa vedere l'impensabile, ciò che inquieta e non pacifica. Solo non comunicando ma aprendo le crepe – divenendo minoritari, scrivono Deleuze e Guattari relativamente a un uso inaspettato e rivoluzionario della lingua – è possibile parlare di arte, di macchina artistica come macchina da guerra. L'arte è l'opposto della comunicazione e della informazione, è ciò che rompe i meccanismi di controllo. Se le tecnologie del controllo ti costringono a pensare il già pensato (l'algoritmo in effetti propone ciò che è emerso in termini statistici), la pratica artistica è ciò che ti permette di pensare l'impensabile.

Vorrei qui sottolineare due punti fondamentali: non stiamo parlando dell'arte come prodotto tutto interno al mercato dell'arte, ma della pratica artistica come momento in cui emerge la capacità propria dell'umano di sottrarsi al già noto, di sperimentare, di sfuggire al normale funzionamento per esempio del linguaggio. In questo senso la sperimentazione di un certo tipo di filosofia si avvicina a ciò che Deleuze chiama arte come resistenza. In secondo luogo, riferendosi ai due testi citati all'inizio di queste pagine risulta evidente che gli strumenti di cui disponiamo, la situazione da cui partiamo è sempre la stessa, la resistenza si configura quindi come una controeffettuazione di qualcosa che può essere usato anche a detrimento delle forze vitali (il linguaggio, la tecnica).

15 *Ibidem*, p. 50.

3. Sguardi inassegnabili

Tra le forme artistiche, il cinema occupa un posto particolare sia nel pensiero di Deleuze, che gli dedica due volumi, sia in relazione al tema di queste pagine, in quanto esempio di una macchina che può usare le tecnologie potenzialmente normalizzanti per farne altro, per contattare la vita, far emergere il pensiero, produrre movimenti di soggettivazione. Il cinema come macchina artistica, come macchina da guerra, si sottrae alle strategie di comunicazione nonostante e nello stesso tempo in virtù del forte peso della tecnica, grazie alla sua contro-effettuazione. C'è ovviamente un tipo di immagine cinematografica che vuole solo comunicare, informare, produrre parole d'ordine, mentre il cinema che interessa a Deleuze è un cinema minore, in cui la resistenza è interna alle scelte stilistiche, che si rivelano estetiche e politiche insieme.

Nel secondo libro sul cinema, *Immagine-tempo* (1985), Deleuze sotto il nome di cinema moderno si occupa di immagini radicalmente lontane dalle strategie della comunicazione, di film in cui la trama coerente e strutturata tipica del cinema classico al centro del primo libro, *Immagine-movimento* (1983) – fatta di personaggi che agiscono e di storie veridiche – si allenta, si disfa, si sottrae al racconto lineare. Nel cinema moderno, il cui inizio Deleuze indica nel neorealismo italiano, l'azione si arresta continuamente e i personaggi vengono presi da quello che Agamben chiamerebbe “potere-di-non”. Il cinema qui resiste, si sottrae alla costrizione dei rapporti causa-effetto, azione-reazione, come anche alle aspettative del pubblico in cerca di coerenza, verosimiglianza, significati e interpretazioni. “L'attuale è tagliato dai propri concatenamenti motori, o il reale dalle proprie connessioni legali, e il virtuale, da parte sua, si scioglie dalle proprie attualizzazioni, comincia a valere per se stesso”¹⁶. In seguito a questo allentamento dei legami il tempo, scrive Deleuze, non è più cronologico, non risulta dall'azione narrata, ma appare in sé un tempo “in persona” che emerge nelle immagini che si svincolano dalla trama per mostrarsi nella loro autonomia e potenza estetica.

In realtà, già nella descrizione del cinema classico, nel primo volume

16 Gilles Deleuze, *Immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano, 1997, p. 144.

sul cinema, Deleuze aveva individuato un certo tipo di immagine, quella dell'affezione, dei primi piani, presente ben prima del cinema del dopoguerra come possibilità di mostrare i sentimenti, le qualità espressive. Jacques Rancière, in *La favola cinematografica* (2001), discute proprio della difficoltà di sovrapporre le cesure della Storia a quelle interne all'immagine, cioè di attuare un'immediata connessione tra l'arte ed eventi esterni ad essa, e indica nelle due modalità cinematografiche deleuziane due momenti che non si costituiscono in opposizione reciproca ma sono complementari e uniti in una "spirale infinita". La distinzione tra classico e moderno è per Rancière una distinzione trascendentale: le stesse immagini possono essere guardate dal punto di vista di una filosofia della natura, che le considera eventi della materia, oppure da quello di una filosofia dello spirito, che le guarda come forme del pensiero, senza ipotizzare un momento di rottura che rimandi alla crisi della modernità. Ma anche dalla prospettiva di Rancière non consegue l'impossibilità di individuare una fase 'moderna' del cinema quale viene proposta da Deleuze, tenendo fermo in primo luogo il fatto che la nozione di modernità nei suoi scritti non ha un senso meramente e rigidamente cronologico, ma guadagna esplicitamente un significato trans-storico. È possibile cioè riconoscere con Deleuze un tratto artistico prevalente di libertà da certi schemi e di autoriflessività, a partire da una certa epoca, senza avere la pretesa di costruirvi una storia del cinema. E riconoscere un tratto "moderno" in alcune immagini del cinema classico dice in fondo che il suo divenire-minore era già da sempre presente, come una possibilità sempre in procinto di attuarsi, come una sorta di vocazione di tutto il cinema.

Delle molte intuizioni di *Immagine-tempo* ciò che più interessa relativamente al discorso che stiamo facendo, che è partito dalle potenzialità mortifere o massimamente vitali della de-individuazione, è il nuovo rapporto che nell'immagine moderna si instaura tra soggetto e oggetto, dove oggettivo sta per ciò che vede la macchina da presa, il regista, e soggettivo indica il punto di vista del personaggio. Anche sotto questo aspetto il cinema moderno scardina l'elemento di veridicità, cioè la separazione dei due punti di vista, rendendo indiscernibili le due prospettive, quella dell'autore e quella dei suoi personaggi, rendendo impossibile qualsiasi identificazione certa e inequivocabile.

“Il racconto non si rapporta più a un ideale del vero che ne costituisce la veridicità, ma diventa uno pseudo-racconto, un poema, un racconto simulante o piuttosto una simulazione di racconto. Le immagini oggettive e soggettive perdono la loro distinzione, come pure la loro identificazione, a vantaggio di un nuovo circuito in cui si sostituiscono in blocco, o si contaminano, o si scompongono e ricompongono”¹⁷.

Qui Deleuze riprende la nozione di Pasolini di “soggettiva libera indiretta”, trattata nel testo sul *Cinema di poesia* (1965) relativamente a quelle immagini di Antonioni, Bertolucci, Godard in cui è particolarmente evidente “l’immersione dell’autore nell’animo del suo personaggio, e quindi l’adozione, da parte dell’autore, non solo della psicologia del personaggio, ma anche della sua lingua”¹⁸. Lo stato d’animo delle protagoniste nevrotiche di *Deserto rosso* e *Prima della rivoluzione* – non a caso due personaggi femminili, in situazione di vulnerabilità – o dei personaggi vitali e ossessivi di Godard diviene il tratto stilistico, linguistico predominante delle inquadrature, dei colori del film, in un legame che Pasolini definisce mimetico, e nel pensiero di Deleuze si caratterizza invece come la presa reciproca in un divenire.

La macchina cinematografica è in grado di costruire nuovi spazi-tempo che resistono alla normalizzazione superando la separazione tra soggetto e oggetto, disinnescando la logica “dell’uno-due” che nella loro nomadologia Deleuze e Guattari indicavano come tratto tipico dell’apparato di Stato, di canone maggiore. Quando la macchina da presa adotta una visione affettiva, che partecipa ai modi e al punto di vista dei personaggi, l’immagine oggettiva e quella soggettiva si fondono e si contaminano a vicenda, diventando indistinguibili. Ciò che emerge da questo divenire sono singolarità non individuali, create attraverso un differente uso della tecnica. Per usare le parole di Deleuze e Guattari riferite alla macchina da guerra come pratica creativa, occorre “sciogliere i legami, tradire i patti”, rendere quasi indiscernibili soggetto e oggetto, per produrre infine un contatto con l’impersonale che

¹⁷ *Ibidem*, p. 167.

¹⁸ P.P. Pasolini, *Il “cinema di poesia” in Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991, p. 176.

non mira a trasformare l'individuo nel dividuo, ma produce una liberazione dell'individuo, una de-individuazione che diviene singolarità.

E per confermare l'idea che questa possibilità non è prevista solo nel cinema di una certa epoca, concludo citando un film contemporaneo che mostra questa resistenza al canone maggiore insita nelle possibilità tecniche, stilistiche, linguistiche dell'immagine cinematografica, *L'innocenza* (*Monster*, 2023) del regista giapponese Kore-eda Hirokazu. Sebbene la sceneggiatura sia costruita proprio sul dipanarsi dei diversi punti di vista sulla medesima vicenda, nell'ultima parte del film, nel mostrarci gli avvenimenti dall'interno seguendo da vicino i due bambini che ne sono i protagonisti (anche qui non a caso, dato che il divenire-bambino, come il divenire-donna, è una delle figure del divenire-minore nel pensiero deleuziano), le immagini si fanno sempre più inassegnabili, né totalmente soggettive, né totalmente oggettive. Nella scena finale la macchina da presa posizionata spesso ad altezza di bambino non è in realtà una soggettiva, né rappresenta lo sguardo oggettivante del regista, ma partecipa essa stessa alla corsa gioiosa dei due protagonisti: Yori e Minato sono presi in una linea di fuga che li proietta nello spazio liscio di un paesaggio assoluto, un nuovo spazio-tempo in cui la tempesta è finita, mentre non lo è nel mondo dei loro genitori. Anche l'erba alta, gli alberi verdi, le nuvole partecipano di questo cortocircuito di sguardi, indistinzione in cui può finalmente erompere la vita immanente e il piacere doloroso delle pulsioni. Lo sguardo individuale, ovvero il soggetto con le sue facoltà di categorizzazione intellettuale, arretra, si sottrae, ma non per sottoporsi all'anonimato del numero e al controllo, quanto per partecipare, pensare e praticare "qualcosa d'altro".

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *L'atto di creazione*, in *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza, 2017.

Deleuze, Gilles, *Immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano, 1997.

Deleuze, Gilles, *Poscritto sulla società del controllo*, in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 2000.

Deleuze, Gilles, *Immanenza. Una vita...*, Mimesis, Milano, 2010, pp. 10-11.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 2002.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 2014.

Deleuze, Gilles, Negri, Antonio, *Controllo e divenire*, in G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 2000.

Pasolini, Pier Paolo, *Il "cinema di poesia"* in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991.

Rouvroy, Antoinette, *The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process*, in M. Hildebrandt, E., De Vries (eds.), *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*, Routledge, London, 2013.

Tosel, Natascia, *Pensare l'impersonale tra vitalismo e macchinismo. Come resistere alla governamentalità algoritmica?*, *La Deleuziana* 2016, 3, pp. 59-74.

Rilevanza filosofica e semiotica del primo piano cinematografico

CHIARA BELLUCCI¹

Sommario: 1. Introduzione 2. Gilles Deleuze e la teoria del cinema 3. Valenza ontologica delle tassonomie 4. Peirce e Bergson 4. L'immagine-movimento e le sue varietà 5. Volto primo piano 6. Applicare Deleuze al cinema di oggi.

Abstract: Gilles Deleuze apporta un interessante e originale contributo alla teoria filmica, evidenziando la profonda relazione esistente tra funzionamento delle immagini cinematografiche e relativi meccanismi della coscienza da Henri Bergson descritti in *Materia e Memoria* (1896), con particolare riferimento al capitolo quarto. Riveste inoltre una grande rilevanza nell'opera cinematografica deleuziana, la dimensione semiotica, direttamente ispirata allo studio del segno secondo Charles Sanders Peirce, considerati i dovuti adattamenti nel pieno rispetto dell'originaria valenza ontologica connaturata all'apparato tassonomico deleuziano. La finalità delle varie classificazioni da Deleuze operate è quella di presentare il cinema come strumento filosofico in grado di attivare il pensiero mediante le immagini. Cinema 1 e Cinema 2 descrivono idealmente un percorso a ritroso nel tempo, finalizzato a cogliere ciò che Bergson chiamava "durata creatrice" a partire dalla definizione di coscienza intenzionale e di tempo "rappresentato."

Gilles Deleuze makes an interesting and original contribution to film theory,

1 Università degli Studi Guglielmo Marconi, Dipartimento di Scienze Umanistiche. L'autrice ha conseguito un dottorato di ricerca nel Dottorato in Scienze Umane presso l'Università Guglielmo Marconi

pointing out the peculiar relationship between mechanisms of consciousness and motions pictures, how they work and modes of reception. As far as the first issue is concerned, we shall refer to *Matter and Memory* (1896) by Henri Bergson with specific reference to chapter four. A valuable feature of Deleuzian cinematographic books is indeed the semiotic dimension and relevant sign study borrowed from Charles Sanders Peirce, despite the necessary adjustments from Deleuze to fit the originary ontological value of taxonomies. By classifying pictures, Deleuze basically aims to present cinema as a philosophical tool, which is capable of activating thought through the flow of images. *Cinema 1* and *Cinema 2* actually describe an ideal journey back in time headed to grasp what Bergson called “duration”, starting with the definition of “intentional consciousness” and the idea of time as a chronology.

Keywords: (*immagine-movimento, immagine-tempo, teoria filmica, pensiero per immagini, filosofia, semiotica*)

1. Introduzione

Il seguente articolo nasce come approfondimento e rielaborazione dei temi affrontati durante lo svolgimento dell'omonimo webinar ospitato all'interno del seminario di didattica permanente HALF A CLASSROOM (HC), terzo ciclo, 2020-2021. Pur rimanendo fedele alla natura di HC che di norma prevedeva una struttura interna bipartita in parte teorica (talk) e parte performativa² (workshop), causa pandemia, le normali modalità di svolgimento dei talks avevano subito determinate modifiche per adattarsi ad una fruizione interamente digitale. In conseguenza di ciò, sia l'intervento teorico che la sezione performativa, in questo caso costituita dalla condivisione

2 Il video esplicativo della parte teorica eccezionalmente è stato caricato su piattaforma Vimeo e disponibile all'indirizzo <https://vimeo.com/985812502> previa registrazione alla piattaforma anche via google account.

Per eventuali problematiche di visualizzazione <https://chiarabellucci.com/contatti/>

di un breve filmato divulgativo sul funzionamento del volto primo piano, sono stati entrambi condotti sotto forma di webinar.

Il presente testo si suddivide in sei parti precedute da un'introduzione. Il secondo paragrafo offre una panoramica generale delle teorie filmiche nelle quali poter idealmente inquadrare l'innovativo apporto di Gilles Deleuze. Segue poi un approfondimento mirato a evidenziare il parallelismo tra meccanismi di funzionamento della coscienza, flusso delle immagini cinematografiche e categorie faneroscopiche dell'essere come proposte dalla semiotica di Charles Sanders Peirce ma inserite, tuttavia, in un contesto ontologico primario. La quarta parte analizza invece il concetto deleuziano di immagine-movimento, della quale, il volto primo piano o immagine-affezione è tipologia dedotta per chiudere infine con la quinta e sesta sezione. La quinta si occupa precisamente di "volto primo piano", contenendo, seppur embrionalmente, i germi di un tempo già essenziale, a conferma di quell'innata capacità del cinema di presentare il "tempo in persona". Infine la sesta riflette sulla possibilità di applicare o no la teoria filmica deleuziana al cinema di oggi, cercando di conciliare autorialità e streaming.

2. Gilles Deleuze e la teoria del cinema

La teoria del cinema che Gilles Deleuze articola ed espone nei due volumi appositamente dedicati all'argomento³ offre sicuramente un contributo originale all'interno della riflessione filosofica sul cinema. Nella visione di Deleuze, il dispositivo cinematografico sarebbe in grado di attivare, nella mente dello spettatore, un automatismo di tipo intellettuale che lo induce a sviluppare pensiero ed elaborare concetti. L'interesse deleuziano verso il cinema, non solo accompagna la fase matura della sua scrittura filosofica ma mostra anche l'elevato livello di consapevolezza raggiunto dalla filosofia filmica che nel corso

3 Per entrambi i testi si fa riferimento all'edizione italiana. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2016, traduzione di J. P. Manganaro e G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2017, traduzione di L. Rampello, abbreviati da ora in avanti in *Cinema 1* e *Cinema 2*.

del tempo ha progressivamente preso forma da un sostrato vasto e consistente di studi teorici. L'etimologia della parola "teoria" rimanda al greco antico *theomai* e significa "vedere" con gli occhi della mente, da cui si evidenzia un chiaro rimando all'idea, alla supposizione e alla congettura. Teoria, insomma, si associa a qualcosa di puramente mentale che si è poi tradotto in ricerche accurate sulla concezione del film come forma d'arte e perciò pienamente rientranti nell'oggetto specifico dell'Estetica, quel particolare ramo della filosofia che studia il bello in natura o nell'arte.

Il primo teorico che ha esplorato questioni filosofiche inerenti al cinema è stato Hugo Münsterberg (1863-1916). Lo psicologo tedesco, concentrandosi sul cinema muto, cercò infatti di individuare determinati parametri che potessero distinguere concettualmente produzione filmica e teatro, analizzando in dettaglio i diversi aspetti tecnici del cinema, dai flashback al "primo piano" o immagine-affezione deleuziana, caratteristiche peculiari del cinema e di conseguenza funzionali alla definizione di una "natura" propriamente cinematografica.

In tale ambito, una figura di spicco è sicuramente quella dell'ungherese Béla Balázs, autore de *L'uomo visibile*⁴ (1924), uno dei testi costitutivi della filosofia dell'arte cinematografica. Balázs fu pertanto abbastanza audace e determinato nella ferma volontà di spingere il cinema ben oltre la mera origine tecnica e meccanica del primo cinematografo Lumière, evidentemente persuaso dalla validità insita nella visione "macchinica" piuttosto che meccanica della telecamera. In sintesi, per Balázs, l'occhio della telecamera è assolutamente legittimato nel rivendicare a pieno titolo il suo nuovo primato, fondamento essenziale per la definizione di un'estetica filmica adatta a rendere conto dell'enorme potenziale cinematografico, soprattutto nei termini di una

⁴ Scritto da Balázs nel 1924, "L'uomo visibile" fu la prima formulazione teorica delle caratteristiche uniche del mezzo cinematografico, *in primis*, l'incredibile fascino del primo piano, anticipando, sotto molti aspetti, il concetto deleuziano di *immagine-affezione*. Nell'opera del 1924, Balázs elabora inoltre la teoria del "gesto visibile", parlando di corpo e di volto nelle loro effettive capacità espressive che l'immagine in movimento riscopre, in opposizione al carattere forse troppo astratto della scrittura e del linguaggio verbale. Per maggiori approfondimenti si rimanda a B. Balázs, *L'uomo visibile* (1924), Lindau, Torino 2008.

possibile influenza del cinema sulla psiche umana e sulla società intera. Perciò è già con Balázs che emerge una concezione del cinema come Evento, cioè non un fatto geograficamente e temporalmente circoscrivibile nella Francia di fine Ottocento, ma piuttosto, riferendosi propriamente all'asse Bergson-Deleuze, l'evento-cinema è una pura potenza trasformatrice di cose e persone e dunque creatrice di realtà.

Un altro nome di grande risonanza teorica in area francese è quello di André Bazin (1918-1958), fondatore, con Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989), dei Cahiers du cinéma nel 1951, nota rivista di settore all'interno di cui ha scritto l'intera generazione di critici e futuri cineasti che iniziarono la Nouvelle Vague in Francia. Bazin aveva già scritto qualche anno prima della fondazione dei Cahiers, per l'esattezza nel 1945, un saggio di notevole interesse teorico, intitolato *Ontologia dell'immagine cinematografica*⁵. Anticipando molte posizioni future abbracciate da Deleuze, Bazin, evidenzia in questo saggio, lo stretto rapporto tra cinema e fotografia, alla luce della loro innata capacità di catturare il mondo reale, vedendo nel cinema, dotato di movimento a differenza della fotografia, un mezzo completamente trasparente alla realtà.

Fu inoltre l'avvento e la diffusione del sonoro intorno al 1930 a innescare nuovi dibattiti incentrati sul cinema come arte nuova, capace di democratizzare la cultura, non alludendo certamente ad una considerazione del cinema sulla falsariga di un giocattolino di intrattenimento riservato a persone semicolte. Al contrario, è il mezzo cinematografico che diviene strumento mentale "ideale" per acquisire visioni del mondo "alternative" perché non più ristrette al predominio di una precisa cultura d'élite. Tempo dopo, negli anni ottanta del XX secolo, la lunga storia delle varie discussioni teoriche raggiunse pertanto un livello di maturità tale da rendere impossibile sul nascere ogni tentativo rivolto a negare l'esistenza di un'autonoma filosofia del cinema, imperniata specialmente sulla natura dell'immagine cinematografica e sui meccanismi che inducono lo spettatore a pensare e ad emozionarsi. È quindi evidente, nel pensiero cinematografico, un palese recupero del *thaumazein* aristotelico che

5 Saggio contenuto nella raccolta A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (trad. it., *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 2000).

il pensatore di Stagira considerava addirittura l'origine stessa del filosofare, quasi fosse una specie di molla che stimola l'uomo a farsi domande per poi trovare risposte.

Il cinema proporrebbe, insomma, in un differente contesto, il senso del dialogo socratico, offrendo soluzioni aporetiche delle cose, così come aporetica era la ricerca socratica che giungeva a soluzioni finali aperte, senza mai abbracciare conclusioni definitive. In modo simile funziona l'immagine cinematografica: l'emozione delle immagini viste in un film non "mostrano" una verità, ma soltanto un senso, una possibilità che incoraggia il pensiero a "creare", sempre considerando, tuttavia, che una tale dinamica, in Deleuze, vale solo nei limiti di una determinata produzione cinematografica autoriale. Lo studio deleuziano sul cinema esclude, difatti, a priori e sistematicamente, prodotti di streaming, identificando, anzi, nello spettacolo il "doppio" del cinema, il mero intrattenimento, da cui la difficoltà ad estendere il cinepensiero di Deleuze a buona parte della filmografia odierna.

Convinto che lo spettacolo stesse al cattivo cinema come per i Greci la doxa era nemica della verità, Deleuze pubblicò negli anni Ottanta del secolo scorso due volumi interamente dedicati al cinema in accezione di pensiero visivo: Cinema 1. L'immagine-movimento (1983) e Cinema 2. L'immagine-tempo (1985). Seguì poi uno scritto aggiuntivo nel 1991, in collaborazione con Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*⁶, ideale continuazione di Cinema 2 sotto molti aspetti dove Deleuze dichiara apertamente che interrogarsi sul rapporto tra cinema e filosofia, alla fine, si risolve nel chiedersi cosa sia la filosofia stessa e se esistano ad oggi presupposti possibili per iniziarla.

È noto che Deleuze diverga dal tradizionale modo di vedere nella filosofia una disciplina teoretica per antonomasia che aiuta a riflettere sulle cose. Al contrario, essa è per Deleuze un'attività pratica poiché produce concetti o idee, le quali di certo non esistono "già preconfezionate" in qualche cielo metafisico di tipo platonico. La filosofia è dunque una "pratica

⁶ *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991 (trad. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996).

di concetti” e come tale non può essere astratta dal suo oggetto ma è soprattutto l’apertura del sistema concettuale, la garanzia della progressiva e costante trasformazione o “divenire”.

Indubbia è l’influenza del pensiero di Deleuze su filosofi contemporanei che si sono occupati di cinema, citando nello specifico l’argentino Julio Cabrera che ha parlato perfino di una “razionalità logopatica”, applicandola al cinema in maniera conforme all’immagine-affezione deleuziana o volto primo piano. Logos in greco vuol dire “ragione” e Pathos, alla lettera, significa “sofferenza” ma in senso lato si può altresì tradurre con “emozione” o “sentimento”. Per Cabrera, in sostanza, il cinema veicola il pensiero, servendosi proprio di questo tipo di ragione logopatica che si presenterebbe, insomma, nelle vesti di un ibrido tra logica e affezione nello stesso tempo. Quindi laddove la filosofia ha utilizzato il sentimento oppure la ragione per esplorare le emozioni umane, trovandosi poi in difficoltà nell’esprimere il pensiero attraverso il linguaggio, il cinema, viceversa, impiegando il codice comunicativo dell’immagine, sarebbe allora in grado di esprimere il pensiero “visivamente”, conferendogli maggiore comprensione rispetto alla parola.

Il film, scrive Cabrera, è «concetto visuale in movimento⁸» che diversamente dai «concettidea⁹» dei logici, produce fatti emotivi, originando un sapere “visivo” che non richiede linguaggio umano per essere compreso. Cabrera si trova, insomma, sulla stessa lunghezza d’onda di Deleuze e dello spirito filosofico dei due volumi sul cinema, che alla fine definiscono i momenti fondamentali di una profonda riflessione sul concetto di tempo e come da un tempo “rappresentato” (Cinema 1), risalendo la china dell’esperienza, sia possibile penetrare il tempo nell’essenza (Cinema 2), il Tempo “in persona” o durata bergsoniana.

7 J. Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía: Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* (1999), Editorial Gedisa, 2019, (trad. it. *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Mondadori, Milano 1999)

8 J. Cabrera, *Ivi*, p. 27.

9 J. Cabrera, *Ivi*, pp. 9 ss.

3. Valenza ontologica delle tassonomie. Bergson e Peirce

Meccanismi e natura dell'immagine cinematografica sono per Deleuze intrinsecamente filosofici. L'autore di *Cinema 1* e *Cinema 2* vede nell'immagine filmica un "qualcosa" e non l'immagine di qualcosa per qualcuno, secondo i dettami del modello dualistico di ascendenza platonica prima e cartesiana poi in merito alla distinzione tra *res cogitans* (pensiero) e *res extensa* (materia). Per Platone, infatti, esistono le cose e le loro immagini. In breve, la realtà che abitiamo, per il filosofo ateniese, è una mera apparenza mentre le idee, al contrario, incarnano l'essenza delle cose o "sostanza" che non risiede dunque in re (nell'ente) ma "trascende" il reale, collocandosi tra le vertiginose altezze di un cielo metafisico di valori ideali da Platone chiamato iperuranio. Con Deleuze il paradigma si inverte. La trascendenza platonica, sviluppata longitudinalmente, è ora sostituita da un pensiero della superficie o dell' "immanenza" assoluta, tradotta poi, nei due tomi sul cinema, in un'originalissima teoria materiale dell'immagine come *res*: cosa e immagine sono lo stesso e pertanto la cosa cessa di essere la copia di un archetipo originale, perfetto ed eterno nell'iperuranio.

L'immagine cinematografica non è neanche una semplice "fotografia in movimento" del reale ma è propriamente "materia in movimento", da cui, l'equiparazione tra corpi nella realtà e immagini nel cinema. La nozione stessa di immagine in funzione di materia in movimento, anima altresì le teorie segniche e la semiotica, facendo particolare riferimento al modello proposto da Charles Sanders Peirce, evidentemente divergente, ad esempio, dalla semiologia di ispirazione linguistica dominante nel XX secolo. Quest'ultima si lega al nome di Ferdinand de Saussure al quale attinge Christian Metz per elaborare la sua semiologia del cinema laddove la semiotica del logico americano Charles Sanders Peirce trova applicazione in tutti i sistemi segnici, indipendentemente dall'uomo. Sarà proprio Peirce a ispirare la dimensione semiotica delle tassonomie deleuziane di *Cinema 1*, trovando Deleuze, nel sistema peirciano, un aggancio perfetto al pensiero immanentista di Henri Bergson, considerato, sotto molti aspetti, il vero protettore del dittico deleuziano sul cinema.

È fondamentale, però, precisare che l'apporto semiotico peirciano richiede una preliminare contestualizzazione nell'ontologia. Il segno linguistico è per

Deleuze segno-simulacro e ha perciò valenza ontologica. Il segno-simulacro è innalzamento della cosa (immagine) allo stato di “segno puro” in accezione dell'accadere non come atto ma come processo. L'immagine-affezione o volto primo piano, pur contenendo embrionalmente i tratti dell'impersonalità pre-individuale, regno del virtuale deleuziano per eccellenza, alla fine, si risolve comunque nel piano dell'attualità. Difatti, venuto meno lo schema sensorio-motorio nel passaggio da cinema classico a moderno, la semiotica di Peirce sembra aver bisogno di una necessaria ricontestualizzazione all'interno della “misura” da cui Deleuze non esce mai ossia il “pensiero dell'univocità” di Spinoza, l'unico in grado di realizzare l'immanenza.

La tassonomia va appunto incardinata nel discorso ontologico. Se Peirce lavora in un'ottica propriamente logica, compatibile con quanto esplicitato nel primo volume sul cinema, dedicato al tempo “rappresentato”, Deleuze, dal canto suo, non può separare la classificazione delle immagini-movimento che progressivamente si “modalizzano” a partire dal piano di immanenza da quello che è il piano ontologico. Insomma, tassonomia e ontologia vanno di pari passo, da ciò, la sostituzione della triade peirciana ancora presente in Cinema 1: Primità-Secondità-Terzità, regno del regime organico e dello schema sensorio-motorio, con la triade di Cinema 2: Segno-Simulacro-Potenza¹⁰ che in ogni modo non sarà oggetto di questo contributo.

E' comunque Bergson che aiuta a comprendere la peculiare simmetria che regge l'equivalenza tra cinema e pensiero, ovvero, il parallelismo deleuziano tra funzionamento delle immagini cinematografiche e meccanismi della coscienza. Consideriamo nello specifico due opere fondamentali di Bergson: *Materia e Memoria*¹¹ (1896) e *L'evoluzione creatrice*¹² (1907). Tenendo presente che si tratta di testi pubblicati tra fine Ottocento e inizio Novecento, sarebbe anche utile inquadrarli nella cornice del dibattito filosofico principe di inizio secolo XX cioè la questione del dualismo apparentemente esistente tra coscienza

10 R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 59-66

11 H. Bergson, *Matière et mémoire* (1896), Presses Universitaires de France, Paris 1959, (trad. it., *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 1996).

12 H. Bergson, *Évolution créatrice*, PUF, Paris 1907 (trad. it. *L'evoluzione creatrice*, Cortina, Milano 2002).

(interno) e mondo (esterno) ossia la dicotomia cartesiana tra *res cogitans* (pensiero) e *res extensa* (materia).

Per Bergson, infatti, il dualismo è solo apparenza. Effettivamente, non esistono mondo e coscienza giacché ambedue si danno simultaneamente. Piuttosto, sarebbe più corretto affermare che sussiste, trascendentalmente parlando, una coscienza estesa “prima” del mondo concreto e della nostra coscienza senziente e pertanto fuori da questa coscienza primordiale non c’è nulla. Lo stesso si può dire per l’interno, recuperando così il concetto di *physis* dei primi pensatori milesi che tuttavia non possedevano ancora quelle capacità argomentative tipiche di Parmenide e della scuola eleatica, formazione filosofica, quest’ultima, circoscrivibile alla grecoità italica e contraddistinta appunto da un decisivo passo verso l’ideale. Dentro la coscienza è contenuta l’ “autocoscienza” individuale che è sempre coscienza ma è consapevole di essere sede di percezione ed equivale alla coscienza “intenzionale” della fenomenologia che “tende” sempre verso qualcosa, essendo coscienza “di” qualche cosa “per” qualcuno.

Secondo Bergson, la coscienza estesa è assimilabile a un’entità di vecchia data in cui tutto esiste “fuoriuscendo” per poi ritornarvi in accordo all’etimologia greca del verbo *ex-istemi* che significa “venire fuori”. Da questo punto di vista, emerge in Bergson una forte volontà di rivitalizzare un paradigma antico tanto quanto la fondazione della filosofia stessa che nasce proprio con i filosofi presocratici della Ionia o meglio, a detta di Martin Heidegger, con i pensatori “dell’origine”. Questo pensiero degli albori, difatti, non è dualistico ma monistico e finalizzato alla ricerca dell’origine del tutto, non in ottica creazionistica cristiana poiché per i Greci il nulla non crea “positivamente” ma è piuttosto “origine” o “principio” in accezione di ciò che si conserva nelle cose, per natura destinate a vivere e perire. Pertanto, l’origine è immanente alle cose ed è simile, paragonandola alle entità geometriche, al punto che si mantiene tale in una retta che è di per sé una figura geometrica costituita da un insieme di punti. I Greci della Ionia chiamavano *arché* tale origine ma anche *logos* che governa l’ente, condividendo *arché* la medesima area semantica del verbo *archomai* con il significato di “iniziare, condurre, guidare, governare”.

Il dualismo platonico appartiene quindi ad una filosofia già “classica” e soprattutto erede di uno spostamento dell’asse di indagine dalla natura

all'uomo, gettando, in tal senso, le basi di un pensiero antropocentrico che diverrà in futuro il modello predominante, per quanto il filone immanentista¹³ di tale speculazione sia rimasto intatto nel pensiero di Bruno, continuando, ancora prima di Bergson, attraverso Spinoza, filosofo che più di tutti Deleuze ha nel cuore e non a caso da questi ribattezzato “il Cristo dei filosofi¹⁴”.

Ritornando a Bergson, è facile intuire che l'autore di *Materia e memoria* visse sulla propria pelle la nascita e la giovinezza della “settima arte”, espressione coniata nel 1921 da Ricciotto Canudo e sovente capita che il potenziale insito nelle novità non si trovi negli inizi ma nella maturità. Ciò è accaduto per Bergson che almeno in apparenza sembrerebbe contestare alcuni aspetti del cinema, vedendo in esso l'emblema del falso movimento. Il passo incriminato di ambiguità rimanda nello specifico a *L'evoluzione creatrice*¹⁵ (1907), equivoco da Deleuze comunque compreso e giustificato in virtù del fatto che il suo connazionale non avesse assistito alla maturità della teoria cinematografica e che per questo si fosse ingannato riguardo le dinamiche dell'immagine. In conclusione, fraintendimenti a parte, per Deleuze, il primo grande teorico del cinema, nonostante l'inconsapevolezza, fu proprio Bergson, funzionando il cinema esattamente nel modo da lui descritto nel capitolo quarto di *Materia e memoria*.

L'universo di cui Bergson parla, l'Uno tutto, regno dell'indistinto, assimilabile al concetto deleuziano di “piano d'immanenza” è un complesso di luce-movimento acentrico e aberrante a causa dell'iniziale inesistenza di centri

13 Rocco Ronchi parla di “fiume carsico” nel corpo della storia della filosofia occidentale, riferendosi ai pensatori idealmente iscrivibili dentro tale corrente immanentista che lo stesso autore chiama “canone minore”. R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017.

14 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* cit., p. 49.

15 Bergson, nell'ultimo capitolo dell'*Evoluzione creatrice* aveva parlato di meccanismo cinematografico del pensiero e di illusione meccanicistica, dunque “tempo dell'orologio” che è poi la risultante di una serie di istanti omogenei tutti uguali tra loro, come se i fotogrammi cinematografici rappresentassero, nel loro susseguirsi, la medesima dinamica delle lancette nei cronometri. Per approfondimenti si rimanda a H. Bergson, *Évolution créatrice*, PUF, Paris 1907 (trad. it. *L'evoluzione creatrice*, Cortina, Milano 2002, p. 247).

di soggettività o “coscienze individuali” capaci di percepire il movimento. Potremmo paragonare l’Uno ad un film che scorre dentro un proiettore a velocità così elevate da rendere impossibile la distinzione tra i fotogrammi, evidenziando, pertanto, nell’idea dell’universo bergsoniano, una certa adesione, da parte di Bergson, ad una concezione tendenzialmente vibratoria della materia che ritornerà poi nella futura meccanica dei quanti e relativa cosmologia facente capo alla moderna teoria dell’universo oscillante.

La materia, in tale accezione, è il frutto di una mente ordinatrice, il nous di Anassagora, una mente pura che non appartiene a qualcuno in particolare. Del resto, per gli antichi Greci, i verbi noeo e dianoeo, pur significando entrambi “pensare”, esprimono tuttavia differenti modalità del pensare medesimo. Dianoeo è il pensiero che rimanda al ragionamento logico-matematico, utilizzato per dimostrare, ad esempio, i teoremi della geometria, costitutivamente imprescindibile dai parametri tipici del ragionamento umano in termini di causa-effetto o di prima-dopo. Di contro, noeo è il pensiero intuitivo, quello che coglie l’idea che “vi sia qualcosa” ancora prima di definirla, da cui nous in funzione di coscienza estesa non umana.

In fisica, l’aggregazione di particelle in atomi e di atomi in molecole “individua” la materia in modo analogo al principium individuationis che in filosofia definisce gli enti a partire dall’Uno anche se in Deleuze-Bergson non sono “i molti” dall’Uno quanto piuttosto l’“Uno e molti” oppure “Uno è molti” nel pieno rispetto di un pensiero monista e non dualista. Solo in un secondo momento, l’Universo-Uno di Bergson, piano d’immanenza deleuziano, viene “piegato” in un punto dai centri di soggettività percipienti, perdendo il suo movimento acentrico e aberrante a favore di un movimento “normalizzato” e suscettibile di introdurre la dicotomia tra soggetto e oggetto che il piano di immanenza non conosce costitutivamente.

E’ nel rapporto dicotomico tra “guardante” e “guardato” che si strutturano i diversi gradi della percezione degli enti, consentendo così a Deleuze di agganciare il pensiero bergsoniano alla semiotica di Peirce e in particolare alle tre categorie faneroscopiche dell’essere o della realtà, ovvero Primità (qualcosa che si pone in sé), Secondità (ciò che brutalmente si relaziona ad altro) e Terzità (due cose legate tramite un terzo termine). Deleuze, però, compie un nuovo

passo in avanti poiché sceglie di chiamare “cinema” l’universo bergsoniano di luce e movimento, deducendo poi, mediante un processo ontogenetico, varie tassonomie di immagini che si avvalgono in parte della nomenclatura originale di Peirce e in parte la modificano dove necessario.

4. L’immagine-movimento e le sue varietà

L’immagine-movimento (1983) dà il titolo al primo volume sul cinema, recuperando così l’idea del movimento acentrico e aberrante tipico dell’universo bergsoniano nel quale tutto è indistinto. La mancanza di centri di soggettività, da cui l’indistinzione di soggetto e oggetto, presenta dunque, costitutivamente, una situazione dove il tempo appare già nella sua essenza. Sono le entità coscienti a instaurare la dicotomia soggetto-oggetto attraverso la percezione, divenendo a loro volta “visibili” perché simili a corpi-specchi che rifrangono la luce. Interessante è poi il significato che Deleuze e Bergson attribuiscono al verbo “percepire” che, colto nel suo processo rivela, nella definizione che gli è propria, degli aspetti tipicamente cinematografici.

Per entrambi i filosofi, la percezione equivale a selezionare, dal campo scopico o percettivo, l’essenziale per l’esistenza e la vita dell’ente, tralasciando l’accessorio. A prescindere dalla complessità strutturale dell’ente e relativa distinzione in organico e inorganico, i meccanismi della percezione funzionano per tutti allo stesso modo. L’uomo, naturalmente, come vivente organico “percepisce” secondo dinamiche più complesse e raffinate rispetto agli altri organismi, essendo gli esseri umani “autocoscienze” o corpi-immagini particolari in quanto sedi di percezione cosciente o appercezione. Tuttavia, nonostante la preminenza dell’apparato percettivo della nostra specie, nell’universo bergsoniano, punto di partenza del processo ontogenetico di deduzione deleuziano, ogni cosa “sente” se stessa e le altre, riscattando, perciò, la visione di un cosmo permeato di vita in tutte le sue regioni e composto di una materia animata e mai inerte, eco del tipico panteismo ilozoista dei primi presocratici e del pansichismo di una certa filosofia della natura tra Cinquecento e Seicento (Telesio, Bruno, Campanella).

Pertanto, l’immagine-movimento è il cinema in accezione di piano di

immanenza, dimensione di movimento acentrico, compatibile con il Tempo in persona, laddove la comparsa dei centri di soggettività percipienti, comportando la determinazione di sei immagini particolari dall'immagine-movimento, crea la dicotomia soggetto-oggetto che subordina il tempo al movimento. Ne consegue che il tempo viene "normalizzato" nello spazio e "misurato" dalla fisica, da cui il concetto di "rappresentazione" in Cinema 1 dove l'immagine-movimento coincide con il cinema in funzione di piano di immanenza. Le sei tipologie dedotte organizzano i "film" sui quali agiscono poi diverse tecniche di montaggio come agenti normalizzatori del movimento acentrico del Tutto. Tale automatismo attiverebbe il prolungamento della percezione in azione, corrispondente al riconoscimento abituale bergsoniano, da Deleuze chiamato schema senso-motorio e doppiamente implicato tanto nel cinema classico, in qualità di tassello fondativo della produzione cinematografica prima della seconda guerra mondiale, quanto nella realtà, della quale costituisce la struttura narrativa medesima.

E' insomma la percezione a innescare la deduzione ontogenetica che individua la prima varietà dell'immagine-movimento che Deleuze definisce immagine-percezione o Zerità, categoria assente nel modello semiotico peirciano che inizia con la Primità. La Zerità percettiva consta di due polarità a seconda che vi sia una percezione in sé, vale a dire un evento a cui nessuna percezione cosciente assiste, oppure un'appercezione, con particolare riferimento all'autocoscienza umana. In questo secondo caso, sarà l'occhio umano (soggetto) a vedere qualcosa (oggetto), innescando una procedura di selezione percettiva dal proprio campo visivo.

Servendoci di una situazione cinematografica comune, si potrebbe immaginare l'eruzione di un vulcano. Se la macchina da presa inquadra questo evento e nessun personaggio lo coglie, l'immagine possiede, sempre e comunque, una sua autonomia percettiva che la legittima come "percezione in sé". Se invece l'occhio della cinepresa si sposta dall'eruzione sul personaggio (soggetto) che guarda l'evento (oggetto), quel tipo di percezione sarà cosciente perché un essere umano comprende perfettamente il pericolo che sta correndo, riuscendo a decifrare correttamente tutti gli input di allerta che provengono dall'ambiente. Si presume così che il personaggio in questione fuggirà

per salvarsi la vita, presentando perciò una differente varietà di immagine, corrispondente alla Secondità di Peirce che Deleuze nomina immagine-azione.

Manca ancora la Primità peirciana da Deleuze identificata nell'immagine-affezione o volto primo piano che equivale ad un brevissimo intervallo di sospensione dello schema senso-motorio in grado di trasformare il movimento di traslazione in movimento "espressivo". Tale interruzione momentanea si manifesta nell'immagine-affezione che sfrutta opportunamente le potenzialità del volto cinematografico in funzione di puro espresso e di puro sentire che nello specifico dell'esempio fittizio del vulcano potrebbe esprimere appunto il sentimento "in sé" del terrore e non la paura del personaggio.

Con l'immagine-relazione o Terzità peirciana si avverte un primissimo distacco dallo schema senso-motorio. In questo caso ci si trova già in prossimità di un cinema del pensiero poiché un'immagine-relazione è propriamente un simbolo cioè una figura che non mostra ma va piuttosto decodificata per arrivare alla cosa che nasconde e che consente di comprendere il senso del film. Non menzionate in Peirce ma incluse nel sistema di Deleuze sono due categorie ibride ulteriori: l'immagine-pulsione, a metà strada tra la Primità e la Secondità e l'immagine-riflessione, immagine soglia tra la Secondità e la Terzità. Con l'immagine-relazione si chiude anche Cinema 1. Difatti, in Cinema 2, venendo meno lo schema senso-motorio, avverrà lo sgancio definitivo dalla semiotica di Peirce, causando una specie di rottura interna che si tradurrà poi in una tassonomia di immagini totalmente diversa da quella del primo volume.

La perdita dello schema senso-motorio vuol dire, del resto, impossibilità di prolungare la percezione in azione, creando un vuoto che richiederà al cinema uno sforzo aggiuntivo per ripristinare la perduta unità del Tutto. E alla fine, l'unico modo per ricostruire una prospettiva unitaria sarà lo sguardo dentro il Tempo in sé: ricordi, memorie corrotte e sogni ossia i segni compositivi dell'immagine-tempo laddove il loro segno di genesi è l'immagine-cristallo in cui si vede l'eterno meccanismo di funzionamento del tempo nell'essenza.

Presente e passato si formano contemporaneamente. Il passato, quindi, non potrà più essere un vecchio presente ma si trasformerà in un presente non più attuale ma virtualmente coesistente con il presente attuale, spiegando così il concetto deleuziano di potenza del falso e di virtuale. Emergono inoltre in

Cinema 2 le situazioni ottico sonore pure, gli opsegni, i sonsegni e i tatsegni, ovvero, segni non più linguistici ma “puri” o segni-simulacro che forgianno un nuovo apparato concettuale maggiormente compatibile con un tempo non più cronologico ma topologico, organizzato per strati, per punte di presente e falde di passato. Il tempo, ora uscito fuori dai suoi cardini, finalmente restituisce all’immagine-movimento la sua innata capacità costitutiva di rivelare il tempo nell’essenza.

Ritornando invece agli specifici contenuti di Cinema 1, si può concludere con una sintesi di quanto detto: Deleuze parte dall’immagine-movimento che corrisponde all’universo bergsoniano in funzione di materia non linguisticamente formata, sebbene lo sia dal punto di vista semiotico, costituendo, anzi, la prima dimensione della semiotica e da ciò l’aggancio a Peirce. Dall’immagine-movimento, per via ontogenetica, sono poi dedotte sei varietà (immagine-percezione, immagine-affezione, immagine-pulsione, immagine-azione, immagine-riflessione, immagine-relazione) che rendono portatrice di segni o “segnaletica” l’immagine-movimento, segni, questi ultimi, che compongono le immagini, le combinano e le ricreano, incessantemente trasportati da una materia in perenne movimento.

5. Volto primo piano

Deleuze attribuisce a ciascuna tipologia dedotta dall’immagine-movimento dei segni di composizione e un segno genetico come origine di ogni specialità tassonomica. In merito all’immagine-affezione o volto primo piano, il segno compositivo dell’affetto è l’icona mentre il segno genetico è il qualisegno o potisegno. Riprendendo brevemente quanto esposto a proposito delle teorie filmiche, è opportuno ricordare e menzionare nelle linee generali la consistente mole di studi incentrati proprio sul primo piano cinematografico. Questi approfondimenti sono anteriori a Deleuze ma già confermano la peculiare natura ibrida del cinema, a metà strada tra visione e narrazione, registri che spesso vengono contrapposti, privilegiando ora l’uno, ora l’altro, quando l’approccio ideale sarebbe quello di adottare una visione d’insieme, nel pieno

rispetto della multimedialità costitutiva del mezzo cinematografico.

Un nome piuttosto importante a riguardo, che tra l'altro sembra condividere molti punti di vista con Deleuze, è quello di Jean Epstein (1897-1955). Il concetto di “fotogenia” che emerge in *Bonjour Cinéma*¹⁶ (1921) e *Alcool et cinéma*¹⁷ presenta diversi denominatori comuni con Deleuze e lo stesso si può dire per la definizione di “fisionomia” in Balázs o di “fotogenia”¹⁸ in Jean Louis Delluc per chiudere poi con gli anni Settanta dello scorso secolo e Roland Barthes (1915-1980), autore del saggio intitolato “Il terzo senso”¹⁹. Naturalmente, nonostante la polemica²⁰ contro Deleuze, non si poteva escludere dall'elenco, il contributo del filosofo francese Jacques Rancière con *La favola cinematografica*²¹, opera incentrata, nello specifico, sullo “scarto” tra visione e narrazione al cinema.

In ambito semiotico, il maggiore riferimento deleuziano per definire il segno di composizione dell'immagine-affezione o volto primo piano è Peirce, dal quale Deleuze prende a prestito alcune nozioni fondamentali, modificandole, dove occorre, per garantire una perfetta aderenza di queste ultime al progetto filosofico portato avanti in *Cinema 1*. Deleuze utilizza infatti il termine

16 J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, Editions de La Sirène, Paris 1921.

17 Il testo fu scritto da Epstein verso la fine degli anni Quaranta ma pubblicato postumo nel 1975. E' disponibile in versione italiana in J. Epstein, *Alcol e cinema*, Il principe costante, Milano 2002.

18 J. L. Delluc, *Photogénie*, Editions de Brunoff, Paris 1920.

19 Titolo italiano abbreviato dall'originale francese, R. Barthes, *Le troisième sens: notes de recherches sur quelques photographies de S.M. Eisenstein*, in « Cahiers du cinéma », n. 222, luglio 1970, oggi nella raccolta di saggi, R. Barthes, *Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn* in R. Barthes, *Sul cinema*, (a cura di S. Toffetti), Il melangolo, Genova 1994, pp. 115-135.

20 La distinzione deleuziana tra classico e moderno nel cinema rimanderebbe secondo Rancière a due logiche dell'immagine distinte a livello trascendentale: si può guardare alle immagini aderendo a una filosofia della natura che le considera alla stregua di eventi della materia, oppure, riferendosi a una filosofia dello spirito che le considera forme di pensiero senza dover necessariamente ricorrere a un momento di rottura in funzione di agente critico della modernità. L'approccio di Rancière al cinema è sostanzialmente storico e costantemente aperto al dialogo con le altre arti. Per informazioni aggiuntive sulla questione si rimanda a D. Angelucci *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma, 2013, pp. 156-159 e della stessa autrice, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet studio, Macerata 2012, pp.54-59.

21 J. Rancière, *La favola cinematografica* (2001), ETS, Pisa 2006.

peirciano “icona” per riferirsi al volto primo piano con una differenza. Se nella semiotica di Peirce l’icona è soltanto un segno linguistico che rinvia all’oggetto tramite criteri di somiglianza, per Deleuze, al contrario, l’icona è l’affetto puro in quanto “espresso” dal volto o da un suo equivalente, ad esempio un oggetto trattato alla stregua di volto o “voltificato”.

Quando si parla di volto, tuttavia, non dobbiamo pensare al volto dell’attore. Tenendo presente la deduzione delle sei tipologie tassonomiche dall’immagine-movimento, Deleuze parla di immagine-affezione come “intervallo di primità” che, in accordo al modello semiotico di Peirce, corrisponde al puro sentire. La Primità, dunque, esclude la dualità e il volto primo piano, in tale accezione, non esprime la paura “di qualcuno” per qualcosa ma la Paura in persona. E’ solo in un secondo momento, quando l’intervallo si risolve nel prolungamento della percezione in azione, che la Secondità subentra e pertanto la paura diviene il sentimento di un personaggio. Il volto primo piano, contrariamente, non è mai volto dell’attore che estrinseca il suo sentire ma è piuttosto un volto “catturato” dalla macchina da presa che per Deleuze ha una sua personalità, essendo essa stessa una coscienza-cinepresa.

La telecamera possiede cioè uno sguardo macchinico, un “essere con” la cinepresa, citando Jean Mitry,²² che consente alla macchina di manifestare la fotogenia del mondo. Ciò che l’occhio mobile della cinepresa cattura è insomma “il divenire” che per Deleuze è puro pensiero visivo. La realtà, attraverso i dettagli fotogenici del dispositivo, restituisce l’instabilità naturale dell’universo, quella fluidità del reale che la società umana cerca sempre di “normare” con regole e valori immutabili. L’occhio della cinepresa è il cineocchio di Ziga Vertov, l’occhio della materia che riconsegna la visione alle cose per renderle, a loro volta, un puro sguardo, ben oltre il mero potenziamento delle capacità risolutive dell’occhio umano.

E’ infatti nel contesto di questa visione semi-soggettiva che un oggetto inquadrato in primo piano può funzionare da volto e assumerne le

22 Per approfondimenti si rimanda a J. Mitry, *L’image semi-subjective* in «Esthétique et psychologie du cinéma», vol. 2, Les Formes, Editions Universitaires, Paris 1965, pp. 61-79 (trad. it. *L’immagine descrittiva, personale, soggettiva e semi-soggettiva*, a cura di A. Boschi, Annali Online di Ferrara – Lettere, Vol. 1, 2007, pp. 140-163).

caratteristiche. La definizione da Deleuze elaborata per descrivere l'icona rimanda a quella bergsoniana dell'affetto che, applicata al volto primo piano, vede in esso «una tendenza motrice su un nervo sensibile. In altri termini una serie di micro-movimenti su una lastra nervosa immobilizzata²³».

Per una maggiore comprensione di tale dinamica, Deleuze pensa ad un oggetto spesso voltificato al cinema: l'orologio. Gli orologi sono formati da una superficie immobile ma anche da lancette che, percorrendo una traiettoria circolare, segnano il passare del tempo, caricandosi di grande tensione poiché allo scoccare di un punto *x*, magari, succederà qualcosa al personaggio che andrà a influire sulla storia. Lo stesso vale per il volto primo piano. Esso funziona tanto da superficie quanto da lancetta nel caso specifico dei “tratti di volteità”. Inoltre, quando Deleuze colloca l'immagine-affezione nell'intervallo di primità, la sospensione momentanea del prolungamento percettivo in azione va a bloccare provvisoriamente lo schema senso-motorio.

L'“intervallo” in questione produce un istante peculiare di tempo non più “rappresentato” e così capace di trasformare il movimento da “traslazione” a “espressivo”, manifestando cioè una semplice qualità espressa da un elemento immobile, promosso a luogo deputato dell'espressione che è appunto il volto. Provvisto di organi ricettori fissi, il volto incanala su di sé, le varie tendenze espressive che resterebbero sicuramente inesprese nel resto del corpo ed è proprio per questo motivo che l'immagine-affezione è il primo piano e coincide con il volto, sia umano sia inteso in termini di “voltificazione” delle cose.

Genericamente, il volto “standard” riveste per Deleuze tre funzioni: 1) individuante perché distingue una persona e la individua; 2) socializzante nel suo manifestare un ruolo sociale; 3) relazionale per il fatto di garantire la comunicazione, assicurando, nell'ambito di una stessa persona, l'accordo interiore tra carattere e ruolo sociale. Al cinema, tuttavia, le cose funzionano in modo diverso e allora, tutte le volte che un viso entra nel campo percettivo di un cineocchio, perde ogni ruolo individuante, socializzante o relazionale, ribadendo la sua totale autonomia rispetto al corpo. Non ha poi alcuna

23 G. Deleuze, *Cinema 1*, cit., p. 110.

importanza se il volto in primo piano sia apparso come parte integrante di un corpo in qualche fotogramma precedente poiché nell'istante in cui la cinepresa lo isola e lo mostra, lo spettatore si trova improvvisamente vis-à-vis con quel volto "nuovo", dimenticandosi del corpo che lo contiene. Il significato espresso dal volto non ha dunque alcun legame o rapporto con lo spazio, esprimendo, al contrario, una qualità o una potenza pura.

Riproponendo l'esempio dell'orologio, Deleuze attribuisce due polarità al volto. In maniera analoga al quadrante, il volto somiglia a una superficie riflettente e riflessa. Perciò, la prima polarità è il volto colto nell'insieme delle sue componenti o "superficie di voltificazione", la seconda, viceversa, è una sommatoria di tratti dispersi e frammentari, un volto sempre parziale e spezzettato, catturato nell'espressione di micro-movimenti che lo agitano e lo trasformano, tracciando linee di demarcazione che sembrano quasi forzare una chora platonica, una materia ribelle, verso un contorno impreciso.

Deleuze definisce il volto primo piano, inquadrato per frammenti, con la locuzione "tratti di volteità". Talvolta, al cinema, si riscontra la prevalenza di una polarità sull'altra oppure una mescolanza dei due poli. La scelta dipende dalle preferenze registiche e dalle circostanze, fermo restando che al "volto-superficie" è connaturata una peculiarità facciale, chiamata da Deleuze "wonder" laddove il "volto-tratti" configura piuttosto una serie intensiva. Nel primo caso, considerato che la parola "wonder" significa "domandarsi" o "chiedersi", il "volto-superficie" sarà perfetto nella misura in cui pensa a qualcosa, diventando "altro" da sé per farsi "contorno che avviluppa la sua unità riflettente elevando a sé tutte le sue parti²⁴". Se invece esso "sente" qualcosa, entriamo nella seconda situazione e si organizzerà allora una "serie intensiva" cosicché le parti del volto lo attraversano per gradi di intensità fino al parossismo dove ogni singola porzione acquisisce una specie di momentanea indipendenza.

Solitamente, il volto "superficie di voltificazione" o armoniche di volto è associato a lineamenti femminili o fattezze particolarmente delicate come quelle dei bambini mentre i "tratti di volteità" si riservano a porzioni di

24 G. Deleuze, *Ivi*, p. 112.

volto che sfuggono alla cattura della cinepresa. Come detto, scegliere tra l'una o l'altra possibilità è una decisione che spetta alla regia ma è comunque importante ricordare che, nonostante sussista una differenza tra volto "superficie di voltificazione" e "tratti di volteità", tra le due polarità non c'è un vuoto ma una soglia costituita da caratteristiche ibride ereditate ora dall'uno ora dall'altro polo del volto.

A questa soglia Deleuze collega il concetto di "Dividuale" ossia «ciò che non è né indivisibile, né divisibile, che si divide (o si riunisce) cambiando natura. È lo statuto dell'entità, cioè di quanto espresso in un'espressione²⁵». La spiegazione del Dividuale rimanda al modo deleuziano di vedere gli affetti a prescindere dalla loro attualizzazione in azioni. Qualora le affezioni non venissero attualizzate, esse resterebbero sempre e comunque complessi espressivi, singolarità interconnesse che non si rapportano ai soggetti, essendo gli affetti pre-soggettivi, pre-individuali e pre-consci, vale a dire singolarità aventi valore per se stesse. Del resto, fin dall'antichità, gli Stoici, ad esempio, avevano perfettamente intuito che le cose fossero portatrici di eventi ideali o virtuali che, come tali, non si confondevano con le loro proprietà e le rispettive azioni-reazioni.

Deleuze definisce, sulla falsariga di Peirce, il segno genetico dell'immagine-affezione con il nome di qualisegno o potisegno, relazionato al concetto di "spazio qualsiasi". L'affetto verrebbe pertanto espresso o esposto in uno spazio svuotato dove il raccordo delle parti non è più fisso o fissato. Lo spazio, quindi, non è "questo" o "quello" spazio ma è diventato "spazio qualsiasi", il che non significa universale, astratto o svincolato da parametri temporali o spaziali. Lo spazio qualsiasi è al contrario un'estensione singolare che ha tuttavia dissolto la sua omogeneità metrica o la connessione con le parti componenti cosicché i rispettivi rapporti possano ora combinarsi all'infinito.

Lo spazio qualsiasi non è insomma un luogo attuale ma un ambiente di congiunzione virtuale in accezione di puro luogo del possibile che mostra come nasce un affetto, il percorso da questi intrapreso e la sua propagazione. Le ombre sono qualisegni per Deleuze, costituendo addirittura lo strumento

25 G. Deleuze, *Ivi*, p. 263.

principale per trasformare uno spazio in “spazio qualsiasi” poiché la natura tipica dell’ombra è quella di esprimere un’alternativa tra un determinato stato di cose e la possibilità che lo supera.

L’ombra inoltre è nera, da cui il vasto discorso deleuziano sulla trattazione dei colori al cinema, sintetizzata nell’immagine-colore, la quale, insieme a uno studio dettagliato di luci e bagliori, vive in questo intervallo di primità e incarna pure virtualità, indipendenti dal loro effettivo attualizzarsi in azioni concrete oppure oggetti. Dunque è con l’immagine-affezione che Deleuze introduce il concetto di virtuale che diventerà poi parola chiave in Cinema 2. D’altronde, la peculiarità del volto primo piano e delle varie entità che abitano l’intervallo di primità è di sospendere momentaneamente lo schema senso-motorio, il prolungamento della percezione in azione. Il blocco fa sì che in quell’intervallo, anche se breve, il tempo si presenta già nell’essenza, a conferma che l’immagine-movimento ha da sempre “costitutivamente” avuto la capacità di mostrare il Tempo in persona.

Non stupisce, infatti, che una parte del vocabolario filosofico di Cinema 2 venga da Deleuze introdotto in Cinema 1 con l’analisi dell’immagine-affezione. Definizioni come “registro tattile” e tatsego che appartengono al secondo volume, riprendono, nel contesto dello schema senso motorio rotto dall’interno, lo spazio tattile dell’immagine-affezione, associato alla mano e alla pura possibilità. Lo stesso vale per il concetto di “spazio qualsiasi” in qualità di segno genetico dell’immagine-affezione che appunto, non essendo un luogo fisico, è piuttosto uno spazio gravido di temporalità pura che in sé già raccoglie le caratteristiche dell’immagine-tempo.

L’immagine-affezione coincide pertanto con l’intervallo di primità o sospensione di movimento spazializzato. Ne consegue che essa contiene i germi della presentazione diretta del tempo, rivelandone le potenzialità, non più in termini di tempo rappresentato dal montaggio ma al contrario di tempo “mostrato” e colto nell’essenza. La differenza effettiva tra l’immagine-affezione e l’immagine-tempo risiede proprio nello schema senso motorio: se nel primo caso, il prolungamento della percezione in azione è solo momentaneamente bloccato, nel secondo è rotto dall’interno. Ciò significa, in sintesi, che la distinzione tra immagine-movimento e immagine-tempo sta

nel modo di far emergere la virtualità a discapito dell'attualità dello schema senso motorio.

Quando quest'ultimo si neutralizza, i personaggi, da un lato, sperimentano una certa difficoltà nell'azione, ma dall'altro, guadagnano in esistenza per il fatto di trovarsi in un intervallo di movimento che non superano più ma che rompono internamente. Insomma, seppur contenente l'immagine-tempo e seppur associata a un'esitazione precedente al prolungamento in azione, l'immagine-afezione appartiene ancora al regime organico poiché risolve poi tale indugio nel piano dell'attualità (immagine-azione o Secondità). L'immagine-tempo, invece, ripristina la perduta unità del Tutto mediante un'immersione totale nella memoria e nei sogni cioè nei segni compositivi dell'immagine-tempo, originati, a loro volta, dall'immagine-cristallo, segno genetico del tempo e specchio del suo eterno meccanismo di formazione contemporanea di presente e passato.

Diventa così fondamentale applicare un criterio di lettura unitaria dei due volumi deleuziani sul cinema per un'effettiva comprensione del dittico. Cinema 1 e Cinema 2 non descrivono la storia del cinema classico e del cinema moderno per immagini ma sono opere totalmente filosofiche, al punto tale, che l'erronea subordinazione della naturale vocazione speculativa delle tassonomie filmiche a parametri di tipo storico e cronologico, comporta poi la mancata cognizione dei contenuti speculativi dei due libri. La scelta deleuziana di bipartire gli scritti sul cinema non risponde del resto a norme inerenti alla storia del cinema ma è esclusivamente funzionale alla presentazione di una poderosa architettura temporale, una vera e propria "macchina del tempo di Gilles Deleuze,²⁶" ispirata da uno studio complesso e profondo del concetto di tempo: come da un tempo "esperito" e "rappresentato" per l'uomo, risalendo la china dell'esperienza, sia possibile penetrare il tempo nell'essenza, vale a dire, un tempo non più umano e ben oltre gli uomini.

26 D. N. Rodowick, *G. Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham and London 1997.

6. Applicare Deleuze al cinema di oggi

Gilles Deleuze apre Cinema 1 con una precisazione che non lascia spazio a interpretazioni e cioè che i grandi autori del cinema possono essere assimilati, senza ombra di dubbio, ad artisti e nello stesso tempo anche a filosofi in grado di “pensare” attraverso le immagini-movimento e le immagini-tempo che hanno, perciò, lo stesso ruolo dei concetti in filosofia. È insomma piuttosto evidente, se non addirittura inequivocabile, che il cinema come macchina pensante per Deleuze potrà essere solo autoriale poiché, quanto più “si pensa” tramite i film, tanta più filosofia è contenuta nell’intero processo cinematografico.

Tale posizione, dunque, non differisce poi molto da un certo “sentire” la filosofia alla stregua di un territorio da difendere “a oltranza” contro le insidie del qualunquismo, del relativismo e dei sofismi, atteggiamento che avvicina Deleuze, dopo tutto, ad una linea di pensiero che si è trovata nella condizione di operare una netta differenza tra filosofico e non filosofico. Eraclito contrapponeva svegli e dormienti, Parmenide, verità (aletheia) e opinione (doxa) e infine Platone che ha dedicato la sua intera esistenza a separare il filosofo dal sofista perché fu proprio l’incapacità degli Ateniesi di distinguere, per ignoranza, il bene dal male, a condurre all’ingiusta condanna di Socrate, suo maestro.

Deleuze ha avanzato qualcosa di simile, tenendo ben separati il cinema e il suo doppio: lo spettacolo, associando, così, quest’ultimo alla mediocrità di una certa produzione da puro intrattenimento, a riprova e conferma di quanto Deleuze sia, sotto tutti gli aspetti, un filosofo assolutamente tradizionale che ha orrore del caos, dell’opinione, della velocità infinita senza consistenza e viceversa dell’immagine “rallentata” della rappresentazione comune. Il piano di immanenza, difatti, non significa caos ma ordine non dogmaticamente inteso che va pertanto conquistato poiché le sue condizioni, analogamente a quelle trascendentali, non coincidono con i presupposti dell’esperienza ordinaria ed è proprio così che il Deleuze “maturo” trova nel cinema, la sperimentazione per antonomasia, la sola capace di dare consistenza all’universo informale della variazione infinita che è l’intrinseca “specificità” del cinema come dispositivo idoneo a cogliere l’Evento.

Tali parole in merito alla questione dell'autorialità sono categoriche ma del resto, da filosofo, Deleuze non si sarebbe mai interessato di cinema se davvero tutto fosse cinema. Quindi, sulla base di un'applicazione alla lettera del criterio "cinema d'autore" alla produzione contemporanea, necessariamente scatta una selezione rigidissima simile al rasoio di Ockham che limita ogni possibile discorso sul cinema, circoscrivendolo, di fatto, a pochissimi film con la conseguenza che il dittico deleuziano sembrerebbe auto-destinato ad una sorta di isolamento, nonostante si tratti effettivamente di "un autentico monumento teorico"²⁷, usando le parole di Umberto Curi.

Lo stesso Curi, da sempre impegnato nel campo delle filosofie del cinema, per evitare appunto che l'opera cinematografica di Deleuze rimanga un tentativo isolato, ha scritto *Un filosofo al cinema* (2006), un libro che parla di film e non di cinema,²⁸ con lo specifico intento di adoperarsi per estrapolare pensiero da "opere che ne sono depositarie"²⁹ anziché esprimersi in termini di film brutto o bello - si potrebbe dunque anche dire cinema commerciale vs indipendente - ampliando così il panorama "intellettualmente" limitato da Deleuze, fermo restando che la produzione da lui analizzata in *Cinema 1* e *Cinema 2* ha davvero catturato un momento d'oro della storia del cinema che probabilmente non si ripeterà poiché l'altissimo valore artistico di quel tipo di cinematografia non è facilmente replicabile oggi.

C'è una spiegazione di fondo sul perché Deleuze abbia scelto quei registi e quella determinata filmografia per elaborare le sue tassonomie. Il dittico viene pubblicato negli anni Ottanta del secolo scorso, era storica in cui la televisione, molto prima di internet, ricopriva il ruolo di regina incontrastata nell'ambito dei media, concretizzando quanto profetizzato da Marshall McLuhan³⁰ nel lontano 1964 a proposito dei vari pericoli insiti nei dispositivi mediatici in assenza di buone pratiche di utilizzo.

Nel discorso di McLuhan trova una forte eco quella che è per Deleuze la

27 U. Curi, *Un filosofo al cinema*, Tascabili Bompiani, Milano, 2006, p. 181.

28 U. Curi, *Ivi*, p. 191

29 U. Curi, *Ibidem*.

30 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964, (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Garzanti, Milano 2015).

crisi dell'immagine azione e il suo trasformarsi in cliché, processo ad oggi completato e concretizzato, purtroppo, nelle tante e dannose distopie che caratterizzano la cultura visiva contemporanea e di riflesso la società, parte delle quali dipendono certamente da un cattivo uso della rete che Deleuze aveva previsto, tratto quest'ultimo che motiverebbe in parte la sua scarsa simpatia nei confronti dell'informatica nonché quella punta di sfiducia verso un possibile futuro dell'immagine digitale.

Proprio per fronteggiare la tirannia di tutti questi falsi simulacri proposti dai media, Deleuze suggerisce la dimensione del cinema e del segno-simulacro, rilevandone, però, lo spirito pratico che caratterizza, del resto, anche la filosofia, mai concepita in funzione di attività contemplativa ma piuttosto "creativa". Cinema e filosofia sono, insomma, fucine concettuali che continuamente producono concetti organizzati in un sistema "aperto" e suscettibile di modifiche come dopotutto insegna lo stesso Deleuze che mutua il suo concetto di immagine-movimento dal piano di immanenza bergsonian, passando per la filosofia dell'univocità spinoziana, la quale, a sua volta recupera quel substrato prettamente immanentista in cui è nato il pensiero occidentale nelle colonie ioniche durante il corso del VII e del VI secolo a.C, in primis, la definizione anassimandrea di apeiron che non a torto è l'archetipo di tutti i piani di immanenza possibili.

I clichés di cui parla Deleuze, che altro poi non sono che segni-simulacri degeneri e degenerati, vanno necessariamente bucati e proprio in virtù di tale urgenza, Deleuze non ha saputo oppure non ha voluto uscire fuori dai confini del cinema autoriale. Per capire, tuttavia, chi è il nemico e che cosa Deleuze intende con l'espressione "bucare i clichés" è sicuramente preferibile passare dal piano ontologico a quello politico, dimensione per la quale Deleuze resta tuttora il maggior interlocutore del nuovo millennio. Il cinema, difatti, si presenta agli occhi dell'autore di Cinema 1 e Cinema 2 alla stregua di un dispositivo multimediale privilegiato, mediante il quale, provare a costruire un'ontologia dell'attualità, capace di guardare "criticamente" l'eccessiva presenza di una determinata componente mediatica distopica che sembra essersi oggi giorno saldamente radicata all'interno delle contemporanee società di controllo.

Pertanto qui non si parla solo di immagine cinematografica – ed ecco

l'attualità di Deleuze – ma di “cultura visiva” globalmente intesa di cui il cinema è parte integrante: le immagini televisive di scarsa qualità, la spazzatura della rete, compreso il complesso social, i videogames interattivi, la pubblicità ingannevole e altro sono tutti prodotti avariati e corrotti, generati dalla crisi dell'immagine-azione, ossia i simulacri vuoti contrapposti ai segni-simulacri di Deleuze.

Eppure queste vacuità ci governano e ci controllano senza rendercene conto. Un autore giapponese che conosce molto bene il pensiero di Deleuze, Tadashi Yanai, parla nello specifico di uno pseudo-mondo³¹ che è il puro nulla ma incredibilmente siamo riusciti, noi uomini, a renderlo più potente del reale con la conseguenza che abbiamo smesso di crederci nel reale. Il cuore del problema risiede proprio in questo: svanita la credenza nel reale, quali possibilità ci sono per la filosofia di realizzare i suoi presupposti?

Stando a Yanai, la soluzione ideale per neutralizzare il circolo vizioso, paradossalmente, è offerta dall'immagine audiovisiva stessa: se si riesce ad utilizzare quest'ultima per depotenziare il potere disgregante delle immagine-clichés, allora si può anche sperare nell'avvento-costruzione di un diverso regime di visibilità che apra a nuove forme di vita possibili e a nuovi legami con il mondo.

Per questa ragione, Deleuze auspicava più cinema del pensiero e meno azione, avendo intuito ciò che purtroppo si è realizzato nel momento in cui abbiamo permesso ai clichés di dominarci. La nuova immagine-tempo che nasce con il cinema moderno, al contrario, offre uno spazio di percezione e di affezione (volto primo piano) autentica che produce una soggettivazione diversa dello spettatore, sottraendo potere all'egemonia dello pseudo-mondo di clichés che invece tende a rubare la soggettività spettatoriale. Da questo punto di vista, le riflessioni deleuziane sull'immagine-tempo e sul cinema del pensiero si caricano di una fortissima componente, oltre che ontologica, anche politica, avanzando Deleuze una serrata critica sul problema dei clichés che tuttora continuano ad essere massicciamente presenti all'interno della cultura audiovisiva.

Appare dunque chiara la grande attualità di Deleuze in un'era attuale dove la gigantesca trasformazione telematico-satellitare dell'immagine audiovisiva

31 T. Yanai, *Que parler de l'image audiovisuelle: un essai autour de Cinéma de Gilles Deleuze*, in “Agora Journal of International Center for Regional Studies”, Tenri University, Nara, Japon, 1, 2003, p. 5.

ha amplificato a dismisura la presenza e la potenza dello pseudo-mondo audiovisivo, contro il quale, l'immagine-tempo si deve scontrare direttamente nel campo del capitalismo globale e dell'infosfera che hanno "macchinizzato" la società, dominandola mediante l'uso dei dispositivi spettacolari.

La domanda, in sintesi, è la seguente: è possibile oggi coniugare autorialità e streaming e quindi continuare ad applicare Deleuze alla produzione filmica contemporanea? Registi come il primo Steven Spielberg hanno dimostrato che si può. Se la differenza tra cinema e spettacolo sta nel concetto, il noto regista americano ne è un esempio calzante. Spielberg si fa addirittura promotore di una filosofia filmica precisa: cinema, per Spielberg, è "persone ordinarie in circostanze straordinarie", parole che, in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1997), lascia proferire ad un determinato personaggio, il signor Lacombe, che non è un attore qualsiasi ma François Truffaut in persona, il quale, accettando quel ruolo, ha dimostrato di credere in questa filosofia del cinema secondo Spielberg.

Spielberg è anche e soprattutto il regista de *Lo squalo* (*Jaws*, 1974), film che pur trovandosi sotto la voce "blockbuster" nelle vecchie videoteche di VHS degli anni Ottanta poi sostituite dai DVD e infine dalle piattaforme di streaming, è una pellicola che perfettamente mostra il concetto deleuziano di "divenire animale" nel rapporto tra il pescecane e Quint, oppure in quello tra lo squalo e il capitano Brody, dando perfino vita ad una specie di saga maledetta che coinvolge l'intera famiglia Brody attraverso i vari sequel che, comunque, non sono stati in grado di mantenere l'altissima potenza concettuale del film di Spielberg.

Se la filosofia crea concetti, l'immagine cinematografica, dunque, definisce un'estetica, capace di elaborare una teoria non sul cinema ma sui "concetti del cinema"³², titolo omonimo del libro di Daniela Angelucci, dedicato anche all'estetica filmica deleuziana e in modo particolare al confronto con quella di Jacques Rancière nel tentativo di appianare alcune divergenze.

Rancière ritrova difatti nella tradizione occidentale, tre modi fondamentali di concepire l'arte e le problematiche ad essa legate, tre linee, di volta in volta, dominanti, all'interno dei vari periodi della storia del pensiero: un regime

32 D. Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet Studio, Macerata 2012.

etico, in cui le immagini rimandano all'ethos e alla verità, un regime poetico che guida le arti aderendo ad un puro criterio mimetico o di rappresentazione e infine un regime estetico definito per opposizione a quello rappresentativo. Nell'ambito di quest'ultimo, Rancière colloca il cinema, analizzandone natura e funzionamento ne *La favola cinematografica* (2001), testo che fa del cinema, l'arte emblematica per antonomasia del regime estetico. L'immagine filmica, secondo Rancière, si impone davvero quando la vis viva che costitutivamente possiede, riesce a sospendere la concatenazione degli eventi, vale a dire, la struttura narrativa e razionale delle cose in favore di una specie di rivelazione. Tuttavia, quest'ultima non avrà mai modo di svelarsi senza l'esistenza del tessuto narrativo poiché l'essenza di tale rivelazione sta proprio nella lotta necessaria con la narrazione stessa.

Da ciò, la possibilità di applicare Rancière ad una produzione filmica più vasta rispetto al limite dell'autorialità volutamente imposto da Deleuze. Se i teorici del cinema hanno spesso e a lungo discusso sulla priorità da assegnare, ora all'aspetto visivo (opsis) del film e ora all'aspetto narrativo (mythos), associandoli, rispettivamente, alla dimensione autoriale del cinema e alla dimensione spettacolare, in accezione di "alternative", per Rancière, semplicemente, non si sceglie giacché l'arte cinematografica è per sua natura duplice e contrastata. La cinepresa cattura un'immagine facendola fuoriuscire dallo schermo e ne coglie la spiritualità che la ristretta percezione dell'occhio umano non è in grado di vedere ma tale capacità è per Rancière "scarto" necessario per spezzare la razionalità del racconto e rivelare la struttura nascosta delle cose.

Ciò che in Deleuze manca è il discorso sull'immagine digitale, epoca che Deleuze non ha vissuto, essendo scomparso nel 1995. L'immagine filmica per Deleuze si associa alla pellicola cinematografica o film che funziona come l'apeiron di Anassimandro, l'infinito da cui le cose prendono forma. Rispetto all'analogico, il digitale è qualcosa di completamente diverso, ivi compreso il montaggio, che, con l'avvento dell'informatica, nello specifico, tramite il software AVID, ha altresì cambiato il volto della figura professionale del montatore.

Sul futuro dell'immagine digitale si è posto qualche interessante domanda Sean Cubitt, applicando e reinterpretando la filosofia deleuziana in *The*

Cinema Effect³³, testo in cui, il nucleo teoretico deleuziano-peirciano-bergsonianiano viene però contestualizzato in modo assolutamente originale nel settore degli studi sui media a schermo, all'interno dei quali, il cinema diventa davvero "caso emblematico" della cultura visiva nel suo complesso, grazie alla peculiare multimedialità del dispositivo cinematografico: registro visivo, sonoro e spettacolare con uso di effetti speciali creati e utilizzati ad arte.

L'apertura al digitale da parte di Cubitt si rivela, insomma, fondamentale per portare avanti il discorso sul cinema che Deleuze ha instradato, considerando che, dall'anno della sua morte, 1995 ad oggi, abbiamo assistito ad una gigantesca migrazione di vecchi film pre-digitali in formati digitali, a conferma di una vera e propria inclusione della tecnologia informatica nel mondo della pellicola analogica, tecniche di montaggio comprese, le quali, da AVID in poi sembrano non poter assolutamente più prescindere dall'uso del computer.

In virtù di questa digitalizzazione fisica del cinema che è un fatto concreto ed evidente, in *The Cinema Effect*, Cubitt tenta quasi una "digitalizzazione concettuale" sulla falsariga delle tassonomie da Deleuze elaborate nel dittico durante il corso degli anni Ottanta, filtrando la storia del cinema, analogica, per la maggior parte dei casi, mediante il setaccio del digitale e discutendo, appunto, da una prospettiva virtuale, diverse questioni che attraversano la storia del cinema dalla sua fondazione con i Lumière fino agli anni Duemila. La bravura di Cubitt è stata proprio la sua grande capacità di coerenza nell'aver saputo guardare all'arte analogica per antonomasia da un punto di vista digitale che, volenti o nolenti, è il futuro, anticipando, nel 2004, una visione che oggi è realtà.

33 S. Cubitt, *The Cinema Effect*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2004.

Camilla Croce

Lo sguardo delle immagini nelle fotografie di Luigi Ghirri

Abstract: Il contributo si propone di presentare un dialogo tra l'attività artistica e le correlate prese di posizione teoriche di Luigi Ghirri intorno alla fotografia da un lato e dall'altro le riflessioni sullo sguardo e sull'immagine artistica sviluppate da Merleau-Ponty a partire da quella riflessività del sensibile esibita nell'esperienza dello specchio. Tematizzando il ruolo specifico che ha la fotografia nel porre a tema il raddoppiamento dello sguardo il dialogo con l'opera di Ghirri si amplia in un confronto con il senso attribuito alla tecnica da Heidegger e con il carattere specifico della fotografica in quanto dispositivo tecnico elaborato da Benjamin approdando a una tematizzazione della complessità delle dimensioni in gioco nello sguardo dell'immagine che convoca non solo la riflessione fenomenologica, ma anche quella psicoanalitica di Lacan e in particolare in rapporto al desiderio che oltre la strutturazione dell'immaginario e del simbolico che sottende l'immagine riporta alla dimensione da essi non saturabile rappresentata dall'*objet petit a*

This contribution aims to present a dialogue between Luigi Ghirri's artistic practice and his related theoretical positions on photography, on the one hand, and, on the other, Merleau-Ponty's reflections on vision and the artistic image, developed from the reflexivity of the sensible as exhibited in the experience of the mirror. By thematizing the specific role of photography in highlighting the doubling of the gaze, the dialogue with Ghirri's work expands into a broader engagement with Heidegger's understanding of technology and Benjamin's conception of photography as a technical device. This leads to a discussion of the complexity of the dimensions at play in the gaze of the image, which calls upon not only phenomenological reflection

but also Lacanian psychoanalysis, particularly concerning desire. Beyond the structuring of the imaginary and the symbolic underlying the image, this perspective brings into focus the dimension that remains unsaturated by them, represented by the *objet petit a*.

Keywords: *photography, image, look, Luigi Ghirri, Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Jacques Lacan*

Nel 1987 in un articolo per *Il corriere della sera*, Ghirri scriveva che l'invenzione della fotografia ha dato «al nostro sguardo sul mondo un altro sguardo successivo». Da quel momento «la vita degli uomini sarà accompagnata da questo doppio sguardo, da uno scarto, una specie di alone che abiterà luoghi e persone», e dalla «seduzione della differenza che esiste tra la cosa e la cosa fotografata, lo scarto percettivo del doppio sguardo che continua a catturarci»¹. L'apparizione della fotografia ci rimette all'esperienza straniante di un doppio sguardo, ma forse, ed è questa l'ipotesi che cercherò di sviluppare, questo «sguardo successivo» è la ripresa di uno sguardo che ci precede.

Merleau-Ponty, nel *L'occhio e lo spirito*, parlando dello specchio scriveva:

«esso è lo strumento di una magia universale che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso (...). Lo specchio appare perché io sono vedente-visibile, perché esiste una riflessività del sensibile, che esso traduce e raddoppia»².

La «riflessività del sensibile» nomina l'ambito esistenziale e, diciamo, “interstiziale”, del nostro esserci-nel-mondo. Un luogo per niente astratto,

1 L.Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, scritti e immagini per un'autobiografia, a cura di P. Costantini e G. Chiamonte, SEI, Torino, 1997, p. 122.

2 M.Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 27.

ma anzi, fatto di carne innervata dalla «riflessività del sensibile», nella quale la coappartenenza dell'uomo e del mondo ha avuto luogo, prima che lo spazio della visione fosse organizzato nelle coordinate soggetto-oggetto.

La fotografia ci agevola nel rappresentarci il fenomeno del «doppio sguardo», ma questo la precede, come condizione di possibilità della sua invenzione. Lo scarto della percezione è il fenomeno di una doppiezza che non è generata dalla rappresentazione, ma che al contrario, la genera. Ma si tratta di una doppiezza dello sguardo del soggetto o di una sua fenditura? Lo scarto, è il risultato o la condizione dello sguardo?

Se ci fermiamo un momento a riflettere sul significato di scarto, esso vuol dire tanto distacco, deviazione, quanto anche resto, rifiuto. Ghirri sembra riferirsi soprattutto al distacco tra lo sguardo sul visibile presente e quello sul visibile fotografato. Forse però è più in quanto resto che esso ci assoggetta, ci seduce, e ci cattura, forte di un potere a cui i nostri occhi cercano di sfuggire.

Nella prefazione a Kodachrome, parlando della prima foto della terra scattata dallo spazio, Ghirri scriveva:

«L'evento e la sua rappresentazione, vedere ed essere contenuti si ripresentava di nuovo all'uomo come non sufficiente per sciogliere gli interrogativi di sempre. Questa possibilità di duplicazione totale lasciava però intravedere la possibilità di decifrazione del geroglifico; avevamo i due poli del dubbio e del mistero secolare, l'immagine dell'atomo e quella del mondo, finalmente una di fronte all'altra»³.

Ancora una duplicazione. Questa volta, trattandosi del mondo e dell'atomo, la duplicazione è «totale». Ma la sua totalità ci conduce esattamente al punto di partenza, al ripresentarsi del problema dell'evento e della sua rappresentazione che, posti finalmente l'uno di fronte all'altro, non fanno che ricordarci con rinnovato convincimento la necessità di decifrare il geroglifico della loro coappartenenza nella nostra realtà, dove esso s'inscrive.

3 L.Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, p. 18, cit.

Non sarà perciò il doppio sguardo e lo scarto, tra loro percepito, una duplicazione che ci invita a tornare al punto di uno scarto iniziale? Di un resto che avanza, o che eccede, la separazione e la giustapposizione del soggetto-uomo e dell'oggetto-mondo e che, seppur rifiutato, rimosso, cancellato, e comunque originariamente perduto, non smette di scriversi nella realtà?

L'invenzione della fotografia riflette il desiderio dell'uomo di rappresentare il limite della rappresentazione stessa, desiderio che ha avuto anche la pittura. A differenza di questa però, la fotografia si serve di un dispositivo della tecnica, o forse sarà il caso di dire che qui è il dispositivo a servirsi di noi.

2. Secondo Heidegger l'ambiguità essenziale della tecnica consiste in questo servirsene/ esserne-servi: essa «sembra ancora sempre un mezzo in mano all'uomo», ma a ben vedere «l'essenza dell'uomo oggi è disposta a passare la mano all'essenza della tecnica»⁴. Ma con ciò Heidegger non getta un anatema sulla tecnica, non si tratta di sottrarsi ad essa o di negarla, anzi si tratta di riuscire ad instaurare tra l'uomo e la tecnica «un vincolo reciprocamente essenziale»⁵. La tecnica è, infatti, un modo di inviarsi dell'essere, per cui, per non cadere, per così dire, «fuori dall'essere», l'uomo deve ritrovare lo spazio della sua essenza nella relazione con essa.

Questo compito Heidegger lo chiama «sguardo dentro ciò che è», intendendo con ciò uno sguardo che illumina e che «attraverso l'elemento del suo rilucere, torna a celare in sé ciò che ha colto»⁶. Uno sguardo quindi che mostra, lasciando vedere e contemporaneamente celando e custodendo, ciò che è velato.

La fotografia è un modo di assumere il compito dello «sguardo dentro ciò che è» e instaurare un vincolo salvifico tra la tecnica e l'uomo. L'uomo crede di servirsi dell'«occhio cieco» della macchina per estendere lo sguardo della sua coscienza. Presto si accorge che il risultato è rappresentazione della rappresentazione che rende l'immagine di sé, e del mondo, più impenetrabile

4 M. Heidegger, *La svolta*, Il melangolo, Genova, 1990, p. 9.

5 Ivi, p.15.

6 Ivi, p. 25.

ed enigmatica di prima⁷.

Nell'immagine fotografica l'uomo trova non solo lo scarto, che lo scatto ha misurato, tra la cosa e la sua rappresentazione, ma anche un resto che questo scatto a sua volta ha lasciato. Una traccia, nell'immagine, della struttura invisibile del visibile. Ed è questa traccia che, cifrandosi in un geroglifico, s'inscrive nella realtà.

Nella *Piccola storia della fotografia*, Benjamin scriveva:

«La natura che parla all'apparecchio fotografico è diversa infatti da quella che parla all'occhio; diversa soprattutto perché, al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, ne compare uno elaborato inconsciamente. (...) Di questo inconscio ottico veniamo a sapere soltanto attraverso la fotografia, così come dell'inconscio delle pulsioni attraverso la psicoanalisi»⁸.

L'inconscio ottico è l'inconscio dello sguardo diretto alle cose, che ci sorprende nella realtà di un'immagine perché è proprio la realtà a custodirne la traccia, nel mondo e nelle cose. C'è un invisibile che lavora misteriosamente nella trama dell'immagine, e l'inconscio ottico ne conserva la traccia, mostrandoci l'enigma celato in quanto enigma. E questo è il segreto dello sguardo del mondo, che è già là, prima dello sguardo della coscienza.

Sembrirebbe più appropriato allora parlare dell'assenza dello sguardo inscritta nelle immagini. L'assenza però, non è in contraddizione con la presenza. Secondo Merleau-Ponty essa è la «struttura interna in-visibile del visibile», allora l'assenza dello sguardo, l'invisibile, è «l'equivalente segreto del visibile». Il segreto, visibile in quanto segreto; il «geroglifico».

7 R.Krauss spiega bene l'effetto straniante della fotografia sulla visione, e parla di un «narcisismo della luce»: «Ma l'apparizione della fotografia sembra aver insegnato agli impressionisti un altro tipo di narcisismo: quando si sporge per rimirarsi nell'acqua, la natura diventa stranamente impenetrabile. Una perdita di intellegibilità determina per il pittore un grave disordine nella sua concezione della coerenza pittorica», R.Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 1996, p. 58-59.

8 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Skira, Ginevra-Milano, 2011, pp. 16-17.

Del resto Ghirri di tutto ciò è molto consapevole, e lo dimostra in Kodachrome, decidendo di incorniciare le immagini in un ampio riquadro bianco. Questa scelta non è dettata, com'è noto, da una preoccupazione estetica, ma da un'esigenza teorica. Ghirri decide di lasciare una traccia di quel resto che l'immagine visibile ha scartato.

Il bianco dei riquadri risponde all'esigenza di ricordare che la realtà ha una trama che non si risolve nel visibile, che il suo spessore ontologico è in eccedenza o in scarto rispetto al visibile. Ghirri mette in scena il funzionamento del dispositivo fotografico che, duplicando lo sguardo intenzionale, sfocia nella sua negazione. Se il bianco è traccia della cancellazione del doppio sguardo implicato dalla visione, il visibile delle immagini sembra invece conservare la traccia di un arresto dello sguardo, un attimo prima della sua cancellazione, sospeso nel momento prima della sua ricaduta sul soggetto e sul mondo.

Le immagini di Kodachrome sembrano scandire il tempo del loro divenire visibili, provenendo da uno sguardo che sorprende le cose stesse nel loro venire alla presenza. La presenza delle cose e la loro rappresentazione sono sospese e trattenute insieme da uno sguardo che s'intrattiene a sua volta sulla soglia del suo incontro con il mondo. La trama di queste immagini è densa e invisibile come l'atmosfera che si diffonde quando, sospendendo il giudizio che riguarda la provenienza e la destinazione dello sguardo, si rimane assorti nel domandare, è il mondo che ci guarda o siamo noi che guardiamo il mondo?

È così che, mi pare, che l'inconscio dello sguardo s'inscrive nelle immagini di Ghirri, guardandoci con l'eloquenza e l'enigmaticità del mondo, che mi precede in quanto soggetto.

«Pensare per immagini» trovato su un titolo di giornale, sembra ricordarci che è nel mondo che inciampiamo sulla traccia di quello che sarà stato un progetto poetico. Lo sguardo necessariamente vaga, vagabonda dal soggetto al mondo e dal mondo al soggetto, perché è lo sguardo spaesato dell'esserci-nel-mondo.

È stato detto che le immagini di Ghirri sono «potenti dispositivi di

rieducazione dello sguardo»⁹. Forse perché lo spaesamento in cui lo sguardo del mondo ci sorprende, dischiude una dimensione meno anonima di quella del *si dice, si pensa, si vede*. Lo spaesamento, infatti, è solo il dritto della medaglia il cui rovescio è lo stupore. E forse anche perché per Ghirri il punto non è se la fotografia è arte o no, ma più importante è radicarne l'essenza nel suo gesto. Le sue immagini allora rieducano lo sguardo perché lo emancipano dalla rappresentazione e lo restituiscono all'atto della visione. Nello stupore che emotivamente lo dispone a pensare la realtà nella sua complessità, accogliendone i suoi elementi immaginari e simbolici.

In questo senso la fotografia, come Ghirri l'ha teorizzata e praticata, si situa bene nel chiasma merleau-pontiano, che Lacan riprenderà nella schisi tra l'occhio e lo sguardo. Nella prefazione alla *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty affermava:

«Il più grande insegnamento della riduzione è l'impossibilità di una riduzione completa»¹⁰.

Merleau-Ponty riporta l'impresa della fenomenologia husserliana alla problematicità del suo più fondamentale strumento metodologico. Con l'epoché fenomenologica Husserl aveva voluto liberare il campo dell'osservazione dei vissuti di coscienza, dal nostro coinvolgimento irriflesso nel mondo. L'epoché lasciava però emergere un resto, così ovvio, che ostinatamente si sottraeva alla stessa ovvietà verso cui si rivolge lo sguardo eidetico, un resto che era una pietra d'inciampo per l'intera fenomenologia.

Già Heidegger, allievo di Husserl, in *Essere e tempo* aveva mostrato che l'epoché non riusciva a ridurre la situazione emotiva del *Dasein*, che condizionava, seppure nel modo della sottrazione, del silenzio, il filosofare stesso.

Merleau-Ponty fa tesoro sia di Husserl che di Heidegger, ed afferma che è la riduzione stessa che insegna che una riduzione completa non è possibile. Il problema è proprio l'irriducibilità dell'essere-nel-mondo come *Leiblichkeit*,

9 Cfr. F.Zanot, "Il mondo esterno dell'interno dell'esterno", in L.Ghirri, *Kodachrome. Testi*. Mack, 2013, p.9.

10 M.Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 23.

corpo proprio, anche nel vedere più puro. Facendo il percorso inverso alla metafisica, egli s'interroga sullo statuto ontologico di questo resto che connette e sconnette, a seconda della posizione fondamentale del soggetto, l'uomo e il mondo, la coscienza e la natura. È da questi interrogativi che nasce la *Fenomenologia della percezione*. Nella seconda parte dell'opera, analizzando il fenomeno della diplopia, la visione bioculare di uno stesso oggetto, Merleau-Ponty individua una duplicità che caratterizza sempre la visione, e la percezione in generale, per cui scrive:

«ogni percezione esterna è immediatamente sinonimo di una percezione del mio corpo allo stesso modo in cui ogni percezione del mio corpo si esplicita nel linguaggio della percezione esterna»¹¹.

La percezione non è qualcosa che il soggetto possiede, ma qualcosa che «si percepisce in me»¹², e implica sempre «un germe di sogno o personalizzazione»¹³, rivelando che «in ogni esperienza sensoriale, in ogni coscienza, ci sono forse dei fantasmi che nessuna razionalità può ridurre»¹⁴. Fantasmi, frammenti di Immaginario, intrecciati nel tessuto fenomenico del mondo, che si annunciano e persistono nel mio sentire, nella misura in cui io m'ignoro come soggetto di un campo visivo¹⁵. Da qui la decisione di ontologizzare la percezione, per farne lo strato originario dell'essere grezzo in cui soggetto e oggetto nascono insieme, che lo porterà poi a pensare al chiasma come figura della coesistenza del visibile e dell'invisibile.

La risonanza del pensiero di Merleau-Ponty nel lavoro di Ghirri si può quindi riassumere nella sua consapevolezza che la fotografia è un esercizio di fenomenologia dello sguardo.

11 Ivi, p. 281.

12 Ivi, p. 292.

13 Ibidem.

14 Ivi, p. 298.

15 Ivi, p. 306.

Ma se Ghirri sa bene che si tratta di mostrare, nascondendolo, il segreto del visibile, di lasciare che sia «un germe di sogno o spersonalizzazione» a tessere la trama dell'immagine, egli sa anche che la fotografia non ha bisogno di forzare troppo la mano, poiché essa è già intrinsecamente surreale, nel suo essere, come egli scrive, «immagine conscia ed inconscia del reale cancellato»¹⁶.

La fenomenologia merleau-pontiana dello sguardo sfocia in un'ontologizzazione dell'immagine fotografica, che se comprende bene la relazione esistenziale che c'è tra la fotografia come indice e l'oggetto, finisce però per ascrivere l'automatismo con cui l'occhio fotografico trascende la soggettività, a un supposto inconscio non umano, cercandolo nella natura magari, seguendo Merleau-Ponty.

Ghirri però fotografa il mondo umano, il paesaggio, il luogo, e non la natura. Per questo mi pare che l'inconscio del suo sguardo non abbia niente di non-umano, ma sia un «inconscio strutturato come linguaggio», come pensa Lacan.

Scrivendo Ghirri: «La fotografia, con la sua indeterminatezza, diventa così soggetto privilegiato per poter uscire dal simbolico delle rappresentazioni definite, e a cui si è attribuito un valore di verità»¹⁷. Non si tratta di abbandonare il Simbolico, ma di smontarne le configurazioni di verità alle quali siamo inconsciamente assoggettati, per innestare nel registro Simbolico, nel linguaggio, il *nostro* simbolo. Si tratta di avviare una soggettivazione dell'inconscio ottico. Per questo il lavoro di Ghirri mi sembra accordarsi più con il pensiero di Lacan.

Rispetto a Merleau-Ponty che, e forse non a caso, non amava molto la fotografia e prediligeva la pittura, lo sguardo per Lacan non ha tanto la funzione di spostarci nell'essere grezzo, dove soggetto e oggetto sono ancora indeterminati, quanto piuttosto quella di mantenere vuota la mancanza intorno alla quale il desiderio organizza la visione, sul rovescio dell'intenzionalità della coscienza.

16 L.Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, p.22, cit.

17 Ivi, p. 19.

In Kodachrome c'è uno scatto in cui Ghirri fotografa la sua immagine riflessa tra gli specchi appesi uno accanto all'altro sulla parete di cemento di uno spogliatoio a cielo aperto sull'*Ile Rousse*. Questa fotografia sembra l'unica forma possibile, nella logica del suo lavoro, di autoritratto: l'immagine del suo essere soggetto diviso. Duplicando lo sguardo su di sé, egli fotografa la cecità del suo occhio, l'impossibilità per la coscienza di ripiegarsi sulla sua immagine speculare. Perché se è vero che lo sguardo, introducendo la *réverie* nel mondo, permette all'Immaginario di disarticolare la realtà per inscriverci il desiderio¹⁸, è anche vero che poi per il soggetto si tratta di unirsi al suo desiderio inconscio, di assumerlo questo sguardo che in lui desidera. Includere il desiderio nella realtà attraverso lo sguardo immaginario dell'Altro, significa secondo Lacan, scoprire che dove c'è l'Io il soggetto non vede più nulla, che la visione nasce da un punto cieco, da una macchia. In questo senso l'unica immagine possibile di sé «è un'immagine della fotografia in quanto coglie ed esplora una regione dello spazio da cui siamo in quanto soggetti, naturalmente esclusi»¹⁹.

Lo sguardo non è l'oggetto della visione, ma l'oggetto causa del desiderio che la orienta. Oggetto causa inconscio, resto di quell'oggetto totale che è da sempre un'illusione. È lo stesso sguardo quindi a essere *objet petit a*, nella misura in cui ci sta alle spalle e ci permette l'atto della visione.

Lo sguardo delle immagini allora è sì lo sguardo del mondo, mostrato e custodito nel suo segreto, ma se continua a guardarci e a riguardarci è perché riesce a ingannare il nostro occhio, con un velo, che custodendo il vuoto dell'oggetto che non avremo mai, ci apre al desiderio di guardare, di andare aldilà di ciò che vediamo.

18 cfr. J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, Mimesi, Milano, 2008, pp. 85-93.

19 R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, p.66, cit.

Il limen sottile tra psicopatologia e propensione caratteriale. Approcci psicoanalitici e sociologici alla mente ossessiva

INES DENTE¹

Sommario: 1. Premessa 2. Breve storia della nevrosi ossessiva 3. Psicoanalisi e politica. Quale rapporto? 4. Dall'ossessione dell'oggetto al workaholic. Stimmate ossessivo-compulsive nel soggetto contemporaneo 5. Conclusioni

Abstract: Il presente contributo cerca di esplorare la nevrosi ossessiva, ovvero quella patologia caratterizzata dalla compresenza di idee fisse e di atti compulsivi, da una prospettiva intrecciata in cui si incontrano e si completano mutualmente psicoanalisi e sociologia. Perfezionismo, tendenza maniacale al controllo, esaltazione esasperata della dimensione razionale a scapito di quella emotiva, caratteristiche tipiche della sintomatologia ossessiva, sembrano in realtà essere il ritratto dell'*homo felix* ed iperefficiente idolatrato e promosso dal discorso del capitalista elaborato da Jacques Lacan. Nella prima parte si cercherà di ripercorrere le tappe principali della storia del disturbo partendo dalle prime documentazioni in cui compaiono descrizioni della sintomatologia ossessiva, esplorando i contributi principali apportati dal campo della psichiatria e della psicologia cognitivo comportamentale e terminando con la disamina dei contributi psicoanalitici offerti da Freud, Jung e Lacan. Si procederà poi, ad esplorare i possibili rapporti intercorrenti tra psicoanalisi e politica partendo dall'assunto che nessuna patologia psichica

1 Università degli Studi Guglielmo Marconi, Dipartimento di Scienze Umane.

possa essere scorporata da quella compagine sociale in cui si presenta. Cosa ci dice il sintomo del singolo rispetto al collettivo? E cosa lo sfondo sociale su cui si innestano, a carattere generale, tutte le psicopatologie? Dopo aver navigato le possibili declinazioni della famosa frase lacaniana: “L’inconscio è la politica”, partendo proprio dalla formulazione dei quattro discorsi, ovvero delle quattro strutture tipo su cui si edifica la società, l’articolo proverà ad osservare da una parte i pendii ossessivi e compulsivi iscritti nella struttura capitalistica, dall’altra il modello umano perfetto promosso dalla nostra società, una società, mutuando Davis, sempre più “ossessionata dall’ossessione”².

This essay aims to explore obsessional neurosis - that is, that pathology characterised by the coexistence of fixed ideas and compulsive acts - from an intertwined perspective in which psychoanalysis and sociology meet and mutually complement each other. Perfectionism, maniacal tendency to control, exasperated exaltation of the rational dimension at the expense of the emotional one - which are typical characteristics of obsessive symptoms - actually seem to be the portrait of the hyper-efficient homo felix idolised and promoted by the speech of the capitalist elaborated by Jacques Lacan. In the first part we will try to retrace the main stages in the history of the disorder, starting from the first documents in which descriptions of obsessive symptomatology appear, exploring the main contributions made by the field of psychiatry and cognitive-behavioral psychology and ending with the examination of psychoanalytic contributions offered by Freud, Jung and Lacan. Subsequently, we will proceed to explore the possible relationships between psychoanalysis and politics, starting from the assumption that no psychic pathology can be separated from the social structure in which it occurs. What does the symptom of the individual tell us about the collective? What does the social background on which generally all psychopathologies

2 L. J. Davis, *Obsession: an History*, University of Chicago Press, Chicago, 2009, Edizioni Kindle, p.3.

are grafted tells us? After having navigated the possible declensions of the famous Lacanian phrase: “The unconscious is politics” - starting precisely from the formulation of the four discourses, that is, of the four standard structures on which society is built - the article will try to observe on the one hand the obsessive and compulsive slopes inscribed in the capitalist structure, on the other hand the perfect human model promoted by our society. A society, quoting Davis, increasingly “obsessed with obsession”.

Keywords: *nevrosi ossessiva, inconscio, discorso del capitalista, Lacan, produttività, controllo*

1. Premessa

Ogni lavoro di ricerca implica la definizione di una struttura organizzativa che si articola in almeno tre punti essenziali. In primo luogo occorre stabilire con precisione gli interrogativi da cui si intende partire, le plurime e infinite domande a cui si tenta e si spera di offrire risposte. Vi è poi una seconda fase esplorativa e redazionale: dopo aver raccolto con minuzia il materiale bibliografico sull'argomento in questione, compilato le famose schede libro, è necessario passare poi alla stesura del lavoro integrando, verosimilmente, i contributi degli autori trattati con il proprio punto di vista, argomentato in maniera precisa e puntuale. Infine, la terza e importantissima fase è quella delle conclusioni: da dove sono partito? Cosa volevo dire, o meglio dimostrare? A quali conclusioni sono giunto? Se volessimo “geometrizzare” un lavoro di ricerca, esso potrebbe verosimilmente essere raffigurato da tre punti e due segmenti: un punto di partenza A, uno svolgimento rappresentato dal punto B ed una conclusione nel punto C. Pur consapevole dell'importanza di creare un ordine, una trama e una struttura, nella vita come nello studio, per me la bellezza della ricerca risiede proprio nella sua cifratura infinita, nel fatto cioè che ogni conclusione, qualora essa vi sia, non è altro che il punto di partenza per altri e nuovi interrogativi, è l'inizio di un nuovo inizio. E' proprio il

carattere inesauribile della ricerca a far sì che essa non possa essere pensata come un percorso formattato e lineare, bensì come un groviglio intricato in cui si compiono dei giri immensi, si ritorna spesso al punto iniziale per poi diramarsi in altre mille direzioni. Ricercare ci porta a confrontarci perennemente con quello che forse Lacan chiamerebbe 'lo scarto', la frustrazione continua a cui ci si espone quando si studia, la sensazione angosciante di non aver mai detto abbastanza e di non aver detto bene, la consapevolezza che non si è mai compreso fino in fondo e che, un nuovo libro, un nuovo quadro, una nuova esperienza nel reale, potrebbe portarci a mettere in discussione quanto si è tentato di dimostrare. Ho ritenuto necessario fare questa premessa perché il presente contributo, pur riprendendo il mio intervento nell'ambito dei Seminari Sperimentali Half a classroom, tenta di approfondire, in particolare, uno dei temi trattati in quella sede, ovvero il possibile rapporto tra la struttura della mente ossessiva e il sistema capitalistico con una serie, però, di riflessioni aggiuntive sorte da nuove e interessantissime mie letture successive. In quella circostanza, inoltre, per una questione di economia temporale, avevo dovuto operare una scelta degli argomenti da trattare focalizzandomi sulla nozione di desiderio e godimento nel lessico lacaniano, ma tralasciando l'analisi dettagliata di tutte le declinazioni ossessive iscritte nel sistema capitalistico e tralasciando il fondamentale scambio e mutuale rapporto tra psicopatologia e sociale. Tenterò, dunque, in questo articolo di ottemperare a quella mancanza, provando a richiamare i contributi di psicologi e letterati sulla possibile sovrapposizione di tratti ossessivo-compulsivi rispetto al paradigma, o meglio allo stereotipo di soggetto 'ipermoderno' promosso dal sistema capitalistico.

2. Breve storia della nevrosi ossessiva

Prima di disegnare possibili connessioni tra la struttura della mente ossessiva e contesto sociologico, mi preme brevemente ripercorrere le tappe storiche essenziali della storia di questo disturbo con un focus preciso sui contributi psichiatrici, psicologici e psicoanalitici. Innanzitutto, cosa intendiamo quando parliamo di nevrosi ossessiva, o più precisamente di disturbo ossessivo-

compulsivo? Il Manuale Statistico e Diagnostico delle patologie mentali qualifica il D.O.C (obsessive compulsive disorder) come quel disturbo caratterizzato dalla presenza di ossessioni e compulsioni laddove le prime sono quei “*pensieri, impulsi o immagini ricorrenti e persistenti, vissuti, in qualche momento nel corso del disturbo, come intrusivi e indesiderati e che nella maggior parte degli individui causano ansia e disagio marcati*”³. Le compulsioni, invece, “*sono comportamenti ripetitivi, (per esempio lavarsi le mani, riordinare o controllare) o azioni mentali (per es. contare, pregare, ripetere azioni mentalmente) che il soggetto si sente obbligato a mettere in atto in risposta a un’ossessione secondo regole che devono essere applicate rigidamente*”⁴. La prima definizione della nevrosi ossessiva risale al 1838: il medico francese Jean-Étienne Dominique Esquirol pubblica il primo trattato delle patologie mentali all’interno del quale compare la definizione di ‘monomania affettiva’, quella patologia caratterizzata da una “*ricorrente o persistente idea, pensiero, immagine o sentimento che è accompagnato da un senso di compulsione soggettiva e dal desiderio di resistergli. Il soggetto riconosce che l’evento è estraneo alla propria personalità ed è consapevole del suo carattere anormale*”⁵. Se è vero che è solo nell’800, grazie alla nascita della psichiatria quale disciplina dotata di un proprio statuto epistemologico, che ritroviamo la prima definizione del disturbo, occorre precisare che il riferimento a sintomatologie ossessivo-compulsive ha origini molto più antiche. Se si pensa ai testi sumeri e babilonesi⁶, o ancora alla tradizione greco-latina, la dimensione dell’*obsessio* era intimamente collegata a quella della *possessio*, l’invasatura demoniaca prodromica all’attività artistica, o veniva sovrapposta al sentimento amoroso. A titolo meramente esemplificativo, possiamo ricordare il dialogo socratico Ione in cui Socrate parla di una forza divina capace di ispirare i poeti prima del loro componimento poetico o, ancora

3 American Psychiatric Association, *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*, Raffaello Cortina, Milano, 2014, p.273.

4 *ibidem*.

5 J. D. Esquirol, *Des maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* in S. Bellino, S. Ziero, A. Ceregato, F. Bogetto, *Il disturbo ossessivo compulsivo con scarso insight: revisione critica della letteratura*, « Journal of Psychopathology », 3, 2000.

6 R. Porter, *Madness. A brief history*, Oxford University Press, Oxford, 2003 pp.10-15.

Lucrezio che nel suo *De rerum Natura* paragona il tormento amoroso ad una sete ardente ed insaziabile. Riferimenti sempre più puntuali relativi alla sintomatologia ossessiva cominciamo a trovarli a partire dal VI sec. D.C in documenti di natura religiosa: nel testo *La scala del Paradiso*, ad opera di Giovanni Climaco viene fatta menzione delle *ineffabilibus blasphaemie cogitationibus*, ovvero voci interiori e pensieri blasfemi che possono comparire in maniera involontaria all'interno delle nostre menti e che hanno sempre una matrice di tipo demoniaco. Ancora, nel testo ad opera del vescovo anglicano Jeremy Taylor ritroviamo una bellissima definizione dello scrupolo come un sassolino nella scarpa che “*posizionato sotto fa male per il contatto con il suolo, posizionato sopra impedisce l'andatura. E' un problema quando il problema è superato, un dubbio quando il dubbio è risolto*”⁷. Ma è solo l'avvento della psichiatria, agli inizi del 1800, che riuscirà a conferire al disturbo ossessivo una propria dignità ed un proprio inquadramento nell'ambito delle patologie mentali, scorporate finalmente da quell'aurea magico-religiosa nella quale erano state avvolte per secoli. A partire dal manuale dello psichiatra francese Esquirol *Des maladies mentales, considérées sous les rapports médicaux, hygiénique et médico-légal*, dove ritroviamo la prima definizione delle sintomatologie ossessivo-compulsive sotto il nome di monomania affettiva, la storia di tale disturbo subisce una triforcazione: se da una parte la psichiatria compie passi in avanti ed arriva ad inquadrare come eziologia prima del D.O.C una deficienza del sistema serotonergico, dall'altra la psicoanalisi cerca di dimostrare come alla base della nevrosi ossessiva vi sia un trauma che è stato rimosso o un desiderio che è stato ripetutamente silenziato, interdetto, castrato. Dal canto suo, la psicologia cognitivo comportamentale che, ricordiamo, non indaga le cause remote di una psicopatologia ma mira a individuare nel presente strumenti e azioni concrete per alleviare il sintomo, arriva ad una serie di intuizioni molto interessanti relative al senso di colpa nonché alla componente del disgusto, entrambi elementi tipici della mente ossessiva. Per quanto concerne i contributi della psichiatria, mi preme giusto ricordare che l'ultima

⁷ J. Taylor, *Ductor Dubitantium or the Rule of Coscience* in R. Hunter, I. Macalpine, *Three Hundred years of Psychiatry, 1535-1860* pp. 163-165.

versione del DSM americano, a differenza delle precedenti, scorpora il DOC dalla famiglia dei disturbi d'ansia e dedica a tale patologia una sezione autonoma ed indipendente. Il manuale Statistico americano dei disturbi mentali, inoltre, opera un distinguo molto preciso tra la nevrosi ossessivo-compulsiva e il DOCP, ovvero il disturbo ossessivo compulsivo di personalità che dovrebbe coinvolgere, per l'appunto, l'intera personalità e che sarebbe caratterizzato da un'eccessiva attenzione per i dettagli, le liste, l'ordine, l'organizzazione, il perfezionismo, un'eccessiva dedizione al lavoro e alla produttività, una forte intransigenza in ambito morale, nonché un'incapacità a gettare via oggetti o a delegare in ambito lavorativo. In realtà, una gran parte della dottrina⁸ non condividerebbe tale visione così separatista dal momento che molte caratteristiche dei soggetti affetti da DOCP, tra cui il perfezionismo e la forte intransigenza verso sé stessi, sarebbero in realtà comuni anche ai soggetti affetti dal semplice D.O.C. In merito agli interventi della psicoterapia cognitivista, la letteratura scientifica è amplissima ma in questa sede mi preme far luce su recenti intuizioni da parte dello psicologo e docente Francesco Mancini che ha pubblicato tra l'altro il volume *La mente ossessiva. Curare il disturbo ossessivo-compulsivo*. Secondo Mancini, tanto le ruminazioni ossessive quanto gli atti compulsivi non sarebbero nient'altro che il tentativo disperato ed impossibile di scongiurare una colpa per irresponsabilità. Mancini precisa che il tipo di senso di colpa ad essere attivato nella sintomatologia ossessiva sarebbe quello deontologico, ovvero il sentimento di colpevolizzazione scaturente dalla convinzione di aver violato una norma etico-morale. Tale precipuo senso di colpa sarebbe fortemente correlato con il disgusto e andrebbe ben distinto da quello altruistico che nascerebbe invece dalla presunzione di non essersi comportati in maniera altruistica verso terzi e che sarebbe strettamente correlato con l'empatia⁹. Precisiamo ancora meglio: il senso di colpa altruistico spinge gli individui a riparare un danno o un torto fatto nei confronti altrui, mentre in quello non altruistico il sentimento di colpevolizzazione non implica l'aver esplicitamente

8 Cfr. F. Mancini, *La mente ossessiva. Curare il disturbo ossessivo-compulsivo*, Raffaello Cortina, Milano, 2019.

9 Cfr. F. Mancini, A. Gangemi, *Senso di colpa deontologico e senso di colpa altruistico: una tesi dualista*, « Il Mulino, Riviste web », 3, 2018.

danneggiato qualcuno oltre sé stessi. La prima formulazione di senso di colpa presuppone una reciprocità tra chi è stato danneggiato e il soggetto che prova la colpa e che tenta di rimediare. Se tale meccanismo si inceppa, il sentimento altruistico perderà la sua valenza. Il *bias* tipico del senso di colpa altruistico è: “Cosa posso fare per lui?”. Secondo Mancini, la tipologia di colpa non altruistica si basa su categorie di rispetto delle gerarchie del gruppo di appartenenza, che egli chiama deontologiche; queste gerarchie sono relative a valutazioni personali e morali di cui ogni individuo predispone. Il senso di colpa, in queste circostanze, sorgerebbe attraverso il conflitto tra quella che dovrebbe essere un’azione personale e il dover rispettare questi ranghi morali. Per comprendere appieno la natura del senso di colpa deontologico, si può far riferimento al famoso dilemma del carrello. C’è un carrello in fuga che scende lungo i binari della ferrovia. Davanti, sui binari, ci sono cinque persone legate e incapaci di muoversi. Il carrello è diretto dritto verso di loro. Si ha la possibilità di tirare una leva. Se si tira questa leva, il carrello passerà a un diverso percorso. Tuttavia, si nota che c’è una persona legata o addormentata nell’altro percorso. Ai soggetti viene quindi chiesto se avrebbero tirato la leva, passando il carrello su una pista diversa dove, tuttavia, c’è un’altra persona che verrebbe travolta e uccisa. È chiaro che l’opzione altruistico-umanitaria consiste nel tirare la leva per causare la morte di una persona allo scopo di salvare la vita di cinque. Tirare la leva implica assumersi la responsabilità della morte di una persona, sostituire Dio e interrompere l’ordine naturale degli eventi. Mancini e Gangemi sono concordi nel ritenere che i soggetti affetti da DOC tendono a risolvere tale dilemma scegliendo di non scegliere. Il soggetto affetto da DOC, infatti, non è preoccupato di un coinvolgimento eventuale di altri individui, ma in primo luogo teme di essere egli stesso il responsabile di un danno o di un’azione connotata negativamente. Recenti esperimenti tramite Risonanza Magnetica Funzionale, che hanno coinvolto persone affette da DOC durante l’elaborazione di stimoli legati alla colpa deontologica e altruistica, hanno dimostrato come molti pazienti, nell’elaborare vissuti legati ad una colpa deontologica, presentavano una ridotta attivazione di una parte del cervello (in particolare la corteccia cingolata anteriore, l’insula e il *precuneus*). Altri studi hanno infine evidenziato come sia precipuamente la colpa deontologica ad attivare

meccanismi ossessivi in seguito ad una quantità più rilevante di dubbi e disagi. Se la psicologia cognitivo comportamentale arriva a interessanti intuizioni relative alla sussistenza di senso di colpa deontologico e disgusto, che cosa ci dice, invece, la psicoanalisi rispetto al disturbo ossessivo? Prenderò qui in esame, in modo particolare, i contributi offerti da Sigmund Freud, padre della psicoanalisi, nonché da due suoi allievi, Carl Gustav Jung e Jacques Lacan. Il primo grande passo compiuto da Freud rispetto alla patologia in questione, è stato in primis quello di classificarla come una nevrosi e non già come una psicosi, stando al distinguo che lui stesso opera nel saggio *La perdita della realtà nella nevrosi e nella psicosi*. Nella nevrosi non vi è perdita di contatto con il reale, ma anzi uno strapotere della realtà che comprime e schiaccia l'istanza del desiderio, vi è, potremmo dire simbolicamente, un eccesso di mondo esterno che soffoca il desiderio stesso, dunque un conflitto tra l'Io e l'Es. Nella psicosi, invece, abbiamo uno strapotere dell'Es: a far da padrone è il godimento, la pulsione totalizzante che comporta un distacco totale del soggetto con la realtà esterna. Il disturbo ossessivo e l'isteria sono esempi chiari di psicopatologia nevrotica laddove ad esempio la schizofrenia, caratterizzata da allucinazioni, deliri, eloquio disorganizzato è un esempio lampante di psicosi. Freud affronta la nevrosi ossessiva in numerosissimi saggi: *Le neuropsicosi di difesa*, *Ossessioni e fobie*, *Nuove osservazioni sulle neuropsicosi da difesa*, *Atti ossessivi ed esercizi religiosi*, ma è senz'altro il *Caso clinico dell'uomo dei topi*, il contributo più ragguardevole in merito al disturbo in questione. In questo interessante e intricato caso che vede protagonista il giovane Lanzer, Freud mette in rilievo un aspetto emblematico tipico della nevrosi ovvero la rilevanza strategica di un senso di colpa dell'ossessivo, un Super-io ipertrofico che controlla la vita del paziente attraverso punizioni e colpevolizzazioni. Ecco perché, e non in maniera casuale, la dimensione ossessiva presenta svariati punti in comune con i cerimoniali religiosi¹⁰. Inoltre, durante una delle sedute psicanalitiche, il paziente racconta, con non poca fatica, di una punizione corporale che consisteva nell'inserimento di topi all'interno dell'ano. Nel narrare questo

10 Cfr. S. Freud, *Atti ossessivi ed esercizi religiosi* in *Ossessione, Paranoia, Perversione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2016.

episodio egli prova un senso di orrore e di disgusto rispetto ad un piacere che viene negato alla coscienza. Come si scoprirà, infatti, alla fine della narrazione, Lanzer nutre una forte ambivalenza nei confronti del padre: proprio perché lo ama così profondamente, ha impedito alla sua parte cosciente di accettare dei sani sentimenti negativi e di rabbia nei suoi confronti. Tali emozioni represses trovano voce proprio nelle manifestazioni ossessive. Freud individua altresì, nella mente ossessiva, una regressione allo stadio anale, ovvero un attaccamento maniacale ad oggetti, una tendenza nel trattenere e un'incapacità di lasciare fluire pensieri ed oggetti. Per quanto concerne i contributi di Jung, allievo di Freud, la prima differenza principale che possiamo rilevare tra i due psicoanalisti è un approccio di tipo diverso: partendo da una imprescindibile disamina del passato, Jung cerca di centrare la sua analisi ancorandosi al presente, cercando di capire come, oggi, il paziente possa imparare a riconoscere e convivere con la sua patologia. Il suo obiettivo non è, dunque, quello di trovare una presunta radice alla base della nevrosi ossessiva quanto di stabilire una connessione tra la coscienza e l'inconscio. Tra i casi più celebri in cui Jung affronta la nevrosi ossessiva è possibile ricordare senz'altro quello della signorina E¹¹, una paziente ossessionata dalla paura di non dormire. Qui Jung mette in rilievo una sintomatologia chiave della nevrosi ossessiva ovvero il flusso incontrollabile e disordinato dei pensieri. Un altro caso emblematico è quello di un paziente introverso¹², diviso tra un'anima "alta", di natura intellettuale e nobile ed una opposta, dedicata alla frequentazione dei bordelli. Lo psicanalista arriva a ritenere che la coesistenza di due comportamenti agli antipodi porti inevitabilmente ad una nevrosi ossessiva (questo sentimento di ambivalenza e questa attitudine oppositiva sono elementi già rinvenuti da Freud nel suo *Caso clinico dell'uomo dei topi* e saranno poi ripresi anche da Jacques Lacan). Infine, esattamente come il suo maestro, Jung pone in rilievo la presenza di un Super-io marcato nell'ossessivo: nel saggio *L'Io e l'inconscio* ritroviamo proprio il caso di un giovane paziente che arriva a sentirsi puro solo annullando ogni contatto con il mondo esterno. Per quanto concerne, in ultima analisi, i contributi di Jacques

11 Cfr. C. G. Jung, *Psicoanalisi ed esperimento associativo*

12 C. G. Jung, *Tipi psicologici* in *Opere*, Vol VI, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

Lacan, numerosi sono i Seminari e gli Scritti in cui lo psicanalista francese affronta il tema della nevrosi ossessiva: *Seminario V*, *Seminario I*, *Seminario X* nonchè *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*. Lacan insiste moltissimo sul tema della procrastinazione e sul dubbio patologico mutuando dalla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel riletta da Alexandre Kojève, le due figure del servo e del padrone. Come il servo attende silente la morte del padrone, il momento in cui finalmente potrà cominciare a vivere, analogamente l'ossessivo vive in una condizione di attesa perenne volta a differire costantemente e a non assumere il proprio desiderio. L'assunzione etica di un desiderio comporta una scelta ed ogni scelta implica la cessione di una porzione di godimento: ecco perché l'ossessivo preferisce attendere, dunque non scegliere mai. “*Se l'isterica è disposta a perdere il proprio essere per il desiderio, l'ossessivo è disposto a perdere il desiderio per il proprio essere*”¹³. Egli ignora, tuttavia, che in questa “non scelta perenne”, in quest'attesa pietrificata, in questo differire continuo opta implicitamente per la morte della vita stessa. Non scegliere, ripararsi nella caverna del dubbio perenne, significa, seppur inconsciamente, scegliere di non vivere dunque di morire. Altro punto essenziale su cui Lacan insiste è proprio il rapporto ambivalente con l'Altro, nonché quello compulsivo con la Cosa materna. Chi è questo misterioso altro di cui parla Lacan? E' il padrone, volendo riprendere l'immagine hegeliana, è il linguaggio, il sapere universitario, è la Legge simbolica della castrazione. L'ossessivo tende, per una vita intera, a tenere in piedi il grande Altro, quell'altro da sé che gli indichi normativamente cosa sia giusto fare, dire, pensare, quella norma che orienti costantemente il cammino buio dell'esistenza che è fatta invece di apertura verso l'ignoto senza alcuna barriera protettiva e salvifica. L'ossessivo ama et odia in misura eguale questo Altro da sé, questo Altro che da un lato lo protegge e gli consente di sopravvivere in una maniera già scritta e orientata, dall'altro gli impedisce di assumere il desiderio stesso che è anch'esso amato e odiato contestualmente. Inoltre, diversamente da quello dell'isterica, “*il trauma ossessivo non implica una sottrazione, una perdita di godimento, ma*

13 M. Recalcati, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano, Raffaello Cortina, 2016, p.334.

*l'incontro con un "troppo", con un eccesso"*¹⁴. Lacan qui mette in luce il rapporto malato con la Cosa materna, dunque con il seno: l'ossessivo che è stato eletto quasi a vitello d'oro della madre ha un rapporto malato con quest'ultima, ha sperimentato l'eccesso di godimento in età infantile e fatica a staccarsi dall'oggetto stesso. Ecco perché, ancora una volta, ama et odia l'Altro in questo caso paterno che lo costringe al distacco, all'alienazione, alla ricerca del proprio desiderio e alla costituzione della propria identità. L'Altro amato et odiato assume il volto anche del sapere, o meglio del Significante, come Lacan esprime chiaramente in una frase contenuta nel Seminario V: "*L'ossessivo è un uomo che vive nel Significante*"¹⁵, laddove *significante* è da intendersi come il Luogo della Verità, della conoscenza che non nasce da un desiderio intimo e singolare bensì dal bisogno, ossessivo, di conoscere per dominare. Il Sapere va dunque declinato come il luogo della razionalità e dell'iperlogicità, un luogo in cui il reale sia completamente 'tappato', dominato, conosciuto senza alcuna faglia o scarto possibile.

3. Psicoanalisi e politica. Quale rapporto?

*"Ci sarà un momento, quando ritorneremo a una sana percezione di ciò che Freud ha scoperto, in cui diremo, non dico nemmeno che "la politica sia l'inconscio", ma semplicemente che l'inconscio è la politica"*¹⁶. Che cosa intende Jacques Lacan quando, nel *Seminario XIV, La logica del fantasma* afferma per l'appunto che "l'inconscio è la politica"? Possiamo immaginare l'inconscio come una sorta di grande imbuto all'interno del quale si riversano i desideri degli Altri, le aspettative di quell'Altro da intendersi come la compagine familiare prima e quella sociale poi, la struttura, la Cultura in cui è immerso

14 M. Recalcati, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano, Raffaello Cortina, 2016, p.337.

15 J. Lacan, *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio*, Einaudi, Torino, 2004, p.346.

16 "Il y a peut-être un moment où, quand on sera revenu à une saine perception de ce que Freud nous a découvert, on dira, je ne dis même pas « la politique c'est l'inconscient », mais tout simplement l'inconscient c'est la politique".

J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XIV, La logique du fantasme* in R. Chemama, *La psychanalyse refoule-t-elle le politique ?* Érès, Toulouse, 2019, pp.26 (trad.mia).

il soggetto. La vita umana viene scritta a partire da un foglio bianco, un foglio puro e vergine al momento della nascita e che si va man mano colorando e riempiendo di aspettative, norme, restrizioni ma anche desideri, pulsioni e piaceri che provengono da un Luogo Altro. Il desiderio, concetto cardine su cui ruota la psicoanalisi lacaniana, si iscrive sempre nel campo dell'Altro perché è sempre desiderio di Altro da sé: la vita umana non può e non riesce ad esaurirsi nel soddisfacimento monadico della propria pulsione, ma domanda costantemente il riconoscimento e dunque il legame con un'Alterità. Ad un secondo sguardo, dire che l'Inconscio è la politica, è il collettivo, è il discorso dell'Altro, significa anche affermare che, come d'altronde aveva già rilevato Freud nel suo *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, il mentale è sempre sociale, ovvero, detto in altri termini, non esiste nessuna psicopatologia individuale che possa essere sganciata completamente dal collettivo, dal sociale. Il sintomo del singolo ci rivela sempre qualcosa del collettivo, così come il politico che possiamo declinare diversamente come il sociale, ci dice sempre qualcosa del singolo individuo. Mi preme riportare in questa sede una bellissima frase di Jacques Alain Miller discepolo di Lacan che esplicita in maniera ancora più chiara il delicato rapporto psicoanalisi-politica: *“Ho un progetto: essere presenti, non soltanto nella clinica, nella psicologia individuale, come diceva Freud, ma anche nella psicologia individuale in quanto collettiva, vale a dire nel campo politico. Non come partito politico, ma per come gli psicoanalisti possono apportare qualcosa all'umanità in questo momento della o delle civiltà”*.¹⁷ Tra le tante innovazioni linguistiche provenienti dal sapere lacaniano, vorrei qui riportare un concetto o meglio un significante emblematico che ritroviamo spesso menzionato da Lacan con un riferimento particolare al *Seminario XXIII, il Sinthomo*: la 'forclusione' del Nome del Padre. Che cosa s'intende per forclusione? E cosa per Nome del Padre? Il Nome del Padre, nell'accezione lacaniana, è da intendersi come quel significante che associa la vita al senso o meglio, quel Significante che orienta nel Reale¹⁸. Come osserva giustamente Miller, la categoria del Nome del padre

17 J. A. Miller in A.A.V.V., *Politica Lacaniana*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2018, p.10.

18 “Puisque le Nom-du-Père c'est quelque chose, en fin de compte, de léger. Mais il est certain que c'est là que ça peut servir, au lieu de la forclusion du sens par l'orientation du Réel...” J. Lacan, *Seminario XXXIII, Il Sinthomo* in L. E. P. De Oliveira, *Forclusion. Thèses, Histoires*,

è “ereditata direttamente dalla fabbrica dell’ortodossia. Lacan gli ha dato un posto centrale nella clinica, al punto da definire la psicosi attraverso la preclusione del Nome del Padre. Si tratta senza dubbio di una categoria clinica, ma le cui fondamenta sono integralmente teologici”¹⁹. Ma il Nome del Padre è anche da intendersi come l’anello che tiene in piedi significante e significato, come quella funzione che introduce il soggetto nel simbolico, dunque nel linguaggio. Ed ecco perché quando questo significante non ‘si scrive’ correttamente nella storia del soggetto, a livello individuale abbiamo il crollo totale del simbolico, il rifiuto dell’ordine dei sembianti e dunque la malattia psicotica. Come possiamo invece collocare il Nome del Padre a livello non già individuale bensì collettivo? E cosa accade nel collettivo quando avviene, dunque, la forclusione di tale significante? Il Nome del Padre può essere inteso in senso più ampio proprio come il Politico, l’Ideale, o meglio l’Istituzione statale che coordina, che protegga e che armonizzi le istanze del singolo all’interno della collettività. Nel suo saggio *Patria senza padri. Psicopatologia della politica italiana* Massimo Recalcati, fotografando la scena politica contemporanea dell’Italia, denuncia proprio la caduta o meglio la forclusione del Nome del Padre da intendersi appunto come il fallimento del Politico nel nostro Paese e rintraccia in questo fallimento, in questa forclusione, la radice primaria di quella violenza erratica e senza senso. Il soggetto finisce per perdere la strada maestra, l’orientamento nel reale e traduce questa assenza di senso nell’atto violento ed erratico. Al di là della condivisione o meno della teoria propostaci da Recalcati, il punto interessante da ritenere è senz’altro il fatto che l’autore utilizzi uno dei punti nodali della sintomatologia psicotica secondo la visione lacaniana, per l’appunto la mancata scrittura nel soggetto del Nome del Padre, come chiave di lettura del reale. In quanto psicanalista egli parte dalla clinica per arrivare ad inquadrare lo sfondo e il contesto in cui si inseriscono le differenti psicopatologie. Uscendo dalla dimensione psicotica, leggiamo le sue parole a proposito di due altre malattie della civiltà, quali l’anoressia e la bulimia. L’anoressia “mette in evidenza il mito dell’immagine, cioè il mito dell’autoconsistenza narcisistica dell’immagine, della vita che si consacra

Cliniques, « Cahiers de psychologie clinique », 1, 2011, p.88

¹⁹ *ivi*, p.25.

all'immagine, della vita che muore per l'immagine o della vita che trova il suo senso solo nell'immagine. È il grande dramma dell'anoressia, che è un dramma anche del nostro tempo, dove la vita appare catturata, aspirata, alienata nell'immagine perseguendo un sogno di autoconsistenza, di autodeterminazione... È la vita che si consacra all'estetica del corpo magro sostenuta da un'ipertrofia della volontà che afferma sé stessa, che si afferma come autodeterminata, che si fa da sé, che rifiuta l'Altro. Nulla più dell'anoressia mostra la cifra autistica del nostro tempo! L'altro grande mito su cui si sostiene il discorso del capitalista è il mito del consumo. Da questo punto di vista la sua incarnazione esemplare avveniva nella bulimia, nel circuito infinito, in ripetizione costante, abbuffata-vomito. Nel senso che vedevo nella bulimia, come una nuova figura di psicopatologia, la realizzazione di una versione antiweberiana del capitalismo moderno, dove al centro non c'era più l'ascesi del capitalista che rinuncia al godimento immediato per l'accumulazione del capitale, ma la furia bulimica del consumo, il mito della crescita fine a sé stessa, del godimento immediato, dell'assenza di accumulazione, dell'assenza del sacrificio pulsionale, della dissipazione illimitata".²⁰ Proviamo a dare un'ultima lettura rispetto all'interessante rapporto psicoanalisi e politica ponendo l'accento sul fatto che entrambe queste dimensioni possono essere considerate, come osserva giustamente Recalcati, come un esercizio di traduzione della pulsione. Cosa accade o meglio, cosa dovrebbe idealmente accadere all'interno di un partito politico? La rabbia, la pulsione aggressiva, l'istinto di sopraffazione sull'Altro che appartiene ad ogni essere umano, dunque anche le passioni più 'negative' si simbolizzano, si traducono, o, volendo semplificare, si canalizzano in maniera 'positiva' in nome di un ideale collettivo. La simbolizzazione appartiene non solo alla sfera politica ma anche, per l'appunto, alla pratica psicoanalitica che si propone l'arduo compito di 'tradurre' pulsioni, divieti, sintomi in una lingua Altra. E' proprio partendo dall'intima convinzione della sussistenza di un legame tra psicopatologia individuale e dimensione collettiva che proverò a dimostrare come il sistema capitalista, nella sua stessa struttura presenti già declinazioni ossessivo-compulsive e come promuova e valorizzi alcuni tratti caratteriali, quali il perfezionismo e l'iperefficienza, tipici della personalità ossessivo-compulsiva.

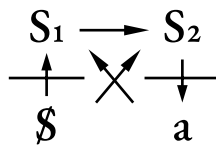
20 M. Recalcati, op. cit, pp 15-16.

**4. Dall'ossessione dell'oggetto al workaholism.
Stimmate ossessivo-compulsive nel soggetto contemporaneo**

Nel *Seminario XVII, Il Rovescio della psicoanalisi* Lacan elabora una delle sue più interessanti teoria, ovvero quella dei quattro discorsi laddove per discorso deve intendersi “*il modo in cui il soggetto si rapporta con il godimento attraverso il significante*”²¹. I discorsi o, volendo semplificare ancora, le strutture tipo su cui si costruisce il legame sociale, sono secondo Lacan per l'appunto quattro: il discorso del padrone, il discorso dell'università, quello dell'isterica e quello dell'analista. In ciascuno di essi vi è un significante primario che prende il posto dell'agente, ovvero potremmo dire il Significante principale che dà l'avvio al discorso. Prendiamo in esame solo il discorso del padrone, dal momento che è dal suo rovescio che Lacan elabora in realtà un quinto discorso, o meglio, un quarto bis, l'inverso del *discours du maître*:

Il discorso del padrone o *discours du Maître* si presta ad una duplice interpretazione ma in questa sede, per ragioni di economia, prenderemo in esame solo la lettura delle figure del servo e del padrone che Lacan riprende dalla *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel mediata da Kojève, matematizzandola, ovvero traducendola in una sorta di formula algebrica. In questa struttura,

Discours du Maître



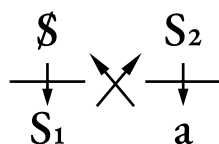
dunque, abbiamo un S1 che è il significante padrone, S2 che rappresenta invece il saper fare, le competenze intellettuali o artigianali del servo, \$ ovvero il soggetto che per sua natura è essenzialmente diviso e infine (a) che rappresenta

21 S. Cimarelli, *Una lettura introduttiva ai quattro discorsi di Lacan*, « Attualità Lacaniana », 11, 2010, p.150.

da una parte il prodotto finale, dunque l'operato del servo, ma al tempo stesso anche il plusvalore, il più di godimento di cui si appropria il padrone ad operato del proletario terminato. A partire da questo discorso Lacan rovescia alcuni termini ed elabora, dunque, un quarto discorso bis, ovvero il discorso del capitalista espresso dalla seguente formula:

Come si può osservare, ad essere invertite sono le due figure del soggetto diviso \$ nonché S1 il significante padrone. Cosa vuole significare tale inversione? Ebbene in questo discorso il soggetto \$ che per sua natura è sempre diviso è incitato ad essere il suo *propre maître*, il padrone di sé stesso che costruisce la sua vita all'insegna dell'efficienza e dell'iperproduttività. La barratura del

Discours du Capitaliste



soggetto \$ ricalca perfettamente il discorso dell'isterica proprio perché entrambi, padrone e servo, sono maniacalmente attaccati all'oggetto a in una battaglia infinita che non genera mai soddisfazione bensì una frustrazione perpetua. Ciò che quindi Lacan vuole sottolineare è proprio l'attaccamento all'oggetto piccolo, il vero protagonista di questa struttura infernale e sempiterna in cui manca il limite dell'impossibile. Tanto Freud quanto Lacan avevano concordato su una caratteristica essenziale del soggetto ossessivo: una regressione allo stadio anale, un'incapacità nel lasciare andare, una tendenza tossica a trattenere cose, oggetti e ricordi. Da un certo punto di vista possiamo dire allora che la struttura del sistema capitalista presenta già in sé una certa quota ossessiva. Ma proviamo ad osservare più nel dettaglio altri due tratti prototipici di questo sistema: l'ossessione della performance che si traduce più specificamente in ossessione del lavoro, nonché il meccanismo anch'esso ossessivo sui cui si basano tutte le campagne pubblicitarie. Per quanto concerne il primo punto, possiamo prendere in esame un saggio molto interessante, *Confession of workaholics : the*

fact about work addiction ad opera di Wayne Oates all'interno del quale ritroviamo qualificata la dipendenza dal lavoro come una vera e propria addizione alla pari della tossicomania. Sebbene la psichiatria non abbia ancora qualificato un disturbo in tal senso, a partire dal testo di Oates numerose sono state le pubblicazioni scientifiche su questo argomento : lo psicologo Mark Griffiths compie una disamina di sei componenti peculiari che permetterebbero di inquadrare un soggetto come affetto da una vera e propria dipendenza dal lavoro (la salienza, ovvero l'importanza eccessiva attribuita al lavoro rispetto ad altri ambiti esistenziali al punto da innescare un vero e proprio pensiero ossessivo che accompagna il soggetto anche al di là delle ore lavorative, la trasformazione dell'umore associata al lavoro stesso, l'astinenza da lavoro, ovvero una vera e propria sofferenza fisico-psichica quando le energie personali vengono indirizzate ad altri ambiti esistenziali, la tolleranza che si traduce nel bisogno di incrementare progressivamente le ore di lavoro anche fino a sottoporre il proprio corpo a ritmi disumani, i conflitti, ovvero tutte quelle difficoltà di tipo sociale-relazionale che il workaholic comincia a riscontrare come conseguenza della sua patologia). Certamente questa dipendenza malata dalla dimensione lavorativa si iscrive in un contesto più ampio ovvero in un culto della performance, non solo a livello lavorativo ma anche esistenziale, che sembra aver spazzato via il concetto di lentezza, di esplorazione, di silenzio e di pausa. Siamo costantemente e maniacalmente accelerati e, come osserva giustamente Lipovetsky, *“l'ideale di superare sé stessi e di vincere gli altri non è più limitato a qualche sfera della vita sociale, oggi invade la società nel suo insieme, cannibalizza i consumi e gli stili di vita, l'intimità, la disposizione mentale. Tutti sotto gli effetti di una sorta di doping, tutti sottoposti all'ingiunzione di essere competitivi, di prendere rischi, di essere al top: la cultura della performance si scatena su tutti i fronti. Dagli stadi all'azienda, dagli svaghi alla scuola, dalla bellezza all'alimentazione, dal sesso alla salute, ogni ambito è intrappolato in una logica di concorrenza e di perfezionamento per il perfezionamento, tutto lo spazio sociale e mentale si trova rimodellato dal principio dello sfruttamento all'eccesso dei potenziali.[...]Scambiare, lavorare, nutrirsi, avere cura di distrarsi, consumare, abbellirsi, praticare sport, fare sesso : ovunque le azioni contemporanee sono interpretate come altrettante*

manifestazioni della regola della performance che, d'altro canto, appare anche come la principale causa del nostro profondo malessere sociale ed esistenziale"²². A ricalcare le orme dei pensieri ripetitivi e persistenti tipici della mente ossessiva è anche, ad uno sguardo più attento, il sistema pubblicitario, ovvero il veicolo attraverso cui viene venduto l'oggetto di consumo: nel libro di Vans Packard, *I persuasori occulti*, viene chiaramente descritto l'interesse delle multinazionali rispetto alla psichiatria: è solo attraverso la comprensione delle dinamiche profonde dell'inconscio che è possibile operare una vera manipolazione della mente umana. Il bombardamento ossessivo compiuto dalle multinazionali, bombardamento che si articola sul piano visivo ma anche su quello uditivo ricalca perfettamente il linguaggio dell'inconscio che osserva, registra e memorizza per l'appunto, immagini e suoni. Se dunque, attaccamento all'oggetto, culto della performance, sistema pubblicitario che si fonda sull'invio ripetitivo e persistente di immagini e suoni, possono rappresentare tre forme di ossessione iscritte nel sistema capitalistico, possiamo aggiungere che lo stesso consumo, il godimento dunque dell'oggetto, sembra essere diventato l'imperativo del nostro tempo, un imperativo a cui occorre sottostare pena l'esclusione dal contesto sociale. Come l'ossessione, al fine di essere temporaneamente placata, necessita il passaggio all'atto compulsivo, analogamente possiamo dire che il bombardamento di oggetti gadget e sempre nuovi proposti dal sistema capitalistico induce il soggetto a consumare in maniera ripetuta e senza neanche più esperire alcun piacere nella consumazione stessa. La frase di Slavoj Žižek contenuta nel bellissimo saggio *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo* sembra esplicitare in maniera limpida la cifra compulsiva inscritta nei sistemi capitalistici: oggi "*non ci si sente più in colpa quando ci si abbandona a piaceri illeciti, come prima, ma quando non si è in grado di approfittarne, quando non si arriva a godere*"²³. Un punto interessantissimo di questo saggio che vale la pena rimarcare è proprio il fatto che questo godimento coatto e compulsivo è ciò che il Grande Altro si aspetta da noi: per essere accettati e validati dal mare sociale in cui siamo immersi

22 G. Lipovetsky, *Una felicità paradossale*, Milano, Raffaello Cortina, 2007, pp. 221, 222.

23 *ibidem*.

dobbiamo piegarci a questa frenesia perpetua, a possedere quell'oggetto sempre nuovo, illudendoci, in maniera mistificatoria che esso possa colmare le nostre faglie e le nostre mancanze interiori. Il mito del possesso è in realtà un mito ingannevole, perché il soggetto che "consumando si consuma"²⁴ finisce col diventare vittima egli stesso di un sistema di cui ignora quasi sempre l'esistenza ed i meccanismi. Fatta questa breve riflessione sulle declinazioni ossessivo-compulsive insite nel sistema capitalistico, mi preme ora porre in evidenza il parallelismo tra l'identikit, o meglio la personalità ossessivo-compulsiva e il soggetto 'ipermoderno' che viene idolatrato da questo sistema stesso. Nella prima parte relativa alla ricostruzione storica della nevrosi ossessiva avevamo evidenziato, seppur in maniera sintetica, un'altra caratteristica tipica della mente ossessiva sui cui tanto Freud che Jung e Lacan avevano concordato, ovvero l'onnipotenza dei pensieri o meglio della dimensione razionale ed iperlogica. Lacan parla, più precisamente, di attaccamento al Significante da intendere sempre come il razionale, come la conoscenza finalizzata a coprire e dominare il reale. La psicologa americana Nancy Williams riprende questa caratteristica tipica della struttura ossessiva e la sovrappone perfettamente all'ideale di soggettività a cui rimanda la società contemporanea: *"Quando l'individuo è psicologicamente dominato dal pensiero e dall'azione in netta sproporzione rispetto a sentimento, sensibilità e intuizione, capacità di ascoltare, giocare, sognare ad occhi aperti, godere delle arti creative e altre dimensioni che sono meno razionali o strumentali, si può parlare di una struttura ossessivo-compulsiva. A questa categoria appartengono molte persone altamente produttive e degne di ammirazione[...]. Lo stile tradizionale americano di educazione dei bambini, documentato negli studi classici di Mc Clelland (1961) sulla motivazione al successo, favorisce lo sviluppo di persone ossessive che si aspettano molto da sé stesse ed hanno buone probabilità di raggiungere i propri obiettivi"*²⁵. Vorrei porre in ultima istanza l'accento su un altro aspetto peculiare tipico della personalità ossessiva che ai miei occhi sembra appartenere anche a molti soggetti apparentemente 'normali', ovvero l'incapacità a lasciare andare che investe questa volta anche la dimensione

24 G. Anders, *L'obsolescence de l'homme*, t. II, Fario, Paris, 2011, p.279 (trad.mia).

25 N. Mcwilliams, *La diagnosi psicoanalitica*, Astrolabio, Roma, 1999, pp.306-312.

temporale e che si traduce nell'incapacità di stare nel momento presente. Lo psicologo Vincenzo Marsili, che ha dedicato un saggio sulle storie di un mondo ossessivo, *Sottile come il domani*, pone proprio l'accento su questa caratteristica nel descrivere la sintomatologia della sua paziente ossessiva Giulietta: “*Come tutti i pazienti ossessivi, Giulietta non può vivere il presente, perché esso è inghiottito dal passato e dal futuro: il passato come controllo dei ricordi e il futuro come controllo della perfezione delle azioni. Una vita d’inferno. Fuori da questo controllo, un sentimento anale, di sporcizia, si libera e pervade l’Io*”²⁶. L'incapacità di lasciare andare la dimensione passata e quella futura e dunque la tendenza a trattenere, a controllare queste due dimensioni, è il riflesso del mito della perfezione: dove si è già operato, ovvero nella dimensione passata, bisogna comunque e per sempre scavare, rimuginare, scandagliare al fine di individuare ciò che non è andato come doveva andare, ciò che merita di essere, illusoriamente, manipolato e riscritto in maniera corretta. Ciò che non si è ancora vissuto, deve dunque essere organizzato nei minimi dettagli, programmato, centellinato, categorizzato. L'anticipazione compulsiva e la programmazione spasmodica di ciò che ancora deve avvenire, sembrano ai miei occhi essere ancora una volta caratteristiche non già soltanto degli ‘ossessivi puri’ ma di molti, moltissimi soggetti operanti nei più svariati contesti lavorativi così come, molo spesso, la dimensione ipercontrollante sembra investire anche la sfera personale.

5. Conclusioni

Esplorando il pensiero di Freud, Jung e Lacan , ma anche le recenti intuizioni di McWilliams e Marsili, il parallelismo tra tratti ossessivi e immagini prototipiche della soggettività promosse dal discorso del capitalista, sembra possa trovare un suo fondamento. D'altronde la linea di confine, il *limen* tra normalità e anormalità posto che sia pertinente ancora utilizzare queste due terminologie, è da sempre stato sottile e delicato. La nostra epoca, come osserva Davis è un'epoca “*ossessionata dall'ossessione*”, un'epoca, forse, in cui in maniera

26 V. Marsili, *Sottile come il domani. Storie di un mondo ossessivo*, Armando Editore, Roma, 2014, p.41.

subdola e spesso silente l'ossessione intesa come intensità o meglio accanimento sfrenato, spasmodico viene promossa come la chiave di volta del successo professionale e personale. Come concludere, dunque? Forse sarebbe bene ricordarsi che, nonostante l'impegno e la volizione siano ingredienti necessari per il raggiungimento dei propri obiettivi personali e professionali, esiste una grande fetta dell'esistenza che sfugge al nostro controllo e che non risponde alle dinamiche perverse di una volontà assoluta. L'essere umano dovrebbe abbandonare il mito dell'onnipotenza, l'illusione di poter governare e dominare un reale che resta imprevedibile e che spesso, molto spesso, non risponde in maniera dialettica e proporzionale rispetto ai nostri sforzi e alle nostre intenzioni. Forse dovremmo imparare a lasciare andare controllo, volizione e mito della perfezione ricordandoci che è proprio nell'imprevedibilità, nella sbavatura, nella 'stortura' che si nasconde il segreto e il fascino della vita umana.

Siamo mappe: biografie visive, deep mapping e narrazioni multispecie. Una pista di ricerca

FRANCESCA BALDUCCI¹

Sommario: 1. Premessa 2. Luoghi e mappe 3. Deep Mapping in un mondo multispecie 4. Breve bibliografia 5. Sitografia

Abstract: L'articolo sintetizza uno dei percorsi di ricerca (artistica e teorica) da me intrapresi negli ultimi anni, incentrato sullo studio interdisciplinare del rapporto visivo e narrativo tra l'essere umano e gli spazi vissuti. Al centro del mio interesse ci sono tutte quelle pratiche e forme di mappatura caratterizzate da una dimensione visiva, ma anche da una dimensione performativa e corporea, che consentono alle soggettività che abitano e attraversano i luoghi di significare gli spazi di vita. Nello specifico questa sintesi vuole delineare solo alcune essenziali linee di ricerca utili a evidenziare i modi in cui pratiche artistiche, filosofiche e femministe possono rappresentare (e mappare) il mondo in modi nuovi, ma anche annodare e connettere gli umani e i non umani gli uni agli altri e ai luoghi attraversati. Quello che si vuole avviare è una connessione tra i processi di deep mapping attinenti gli studi geografici e del territorio, i nuovi materialismi di matrice femminista e gli studi di cultura visuale, per concepire un'idea di mappa non solo come rappresentazione visiva, ma anche come specifico strumento di

1 Università degli studi Guglielmo Marconi di Roma, dottoranda Scienze Umane - XXXIX Ciclo

trasformazione (politico ed etico) del mondo.

The article summarizes one of my research paths (artistic and theoretical) undertaken in recent years, focused on the interdisciplinary study of the visual and narrative relationship between the human being and living spaces. At the center of my interest are all those practices and forms of mapping characterized by a visual dimension, but also by a performative and corporeal dimension, which allow the subjectivities that inhabit and cross places to mean the spaces of life. Specifically this synthesis wants to outline only some essential lines of research useful to highlight the ways in which artistic, philosophic and feminist practices can represent (and map) the world in new ways, but also to link and connect humans and non-humans to each other and to the places they cross. What we want to start is a connection between the processes of deep mapping related to geographical and territorial studies, the new feminist materialisms and visual culture studies, to conceive an idea of map not only as a visual representation, but also as a specific tool for the (political and ethical) transformation of the world.

Keywords: *mapping, space, deep mapping, visual studies, multi-species*

Premessa

Dal 2016 il paesaggio urbano è uno dei temi attorno a cui ruota la mia ricerca artistica e teorica. Approdo al mondo dell'arte contemporanea con alle spalle una formazione filosofica e un'esperienza professionale decennale come graphic designer.

Da 8 anni mi occupo di Codice Urbano, un progetto di ricerca artistica che trova il suo punto di partenza nella forma urbana, al tempo stesso realtà semiotica, spaziale e sociale. L'esperienza corporea ed affettiva della città contribuisce a creare un serbatoio di immagini percettive e dell'immaginario a partire dal quale il processo grafico-formale agisce successivamente per

selezione, sottrazione e sintesi, producendo nuovi segni che abitano la soglia tra l'astrazione e l'imitazione.

Negli ultimi tempi la mia ricerca artistica si è orientata verso un maggior minimalismo grafico, con un'apertura più spiccata verso l'astrazione, come è chiaro nelle ultime opere caratterizzate da un'interna tensione tra l'elemento materico/naturale e quello che rimane (o rinasce) di tracce e sopravvivenze urbane². Il profilo della città sembra quasi sparire del tutto, ma il processo di dissolvenza si arresta un attimo prima che qualcosa possa smettere di essere riconosciuta come traccia umana³. Non più architettura, non ancora forma astratta (o non del tutto). Mi interessa sperimentare quanto questa tensione interna all'immagine stimoli lo sguardo a moltiplicare le visioni, a proiettare su di essa il proprio immaginario. In questo modo l'immagine prodotta diviene superficie aptica, materialità in contatto con il corpo che la percepisce.

Nella primavera del 2018 ho iniziato a progettare per la prima volta un ciclo di laboratori ed esperienze partecipate, motivata dall'esigenza di coinvolgere il pubblico dei musei in una serie di riflessioni sul tema del rapporto corporeo, visivo e narrativo tra l'essere umano e lo spazio abitato. In quel momento ho iniziato a prendere consapevolezza di quanto per me fosse centrale interrogare gli altri e le altre sulla loro idea di città o territorio, al fine di ricostruire un'immagine polifonica, articolata e non stereotipata dei contesti urbani.

Nel corso degli anni ho modificato il mio metodo di lavoro prestando sempre più attenzione alle pratiche (collettive e individuali, artistiche e quotidiane) di percezione e uso degli spazi urbani e naturali, capaci di coinvolgere la dimensione corporea, dell'immaginazione, del pensiero analogico e della memoria. Ho iniziato ad agire e a pensare in modo più locale, declinando la mia ricerca visiva in relazione ai singoli territori, sviluppando una pratica laboratoriale che

2 *La città inservibile. Morfologie indisciplinate*, catalogo della mostra [20 aprile – 13 maggio 2023, Studio Campo Boario, Roma], a cura di M. Becchis, Artphilein Editions SA, Paradiso (CH) 2023

3 Sul tema dell'opera d'arte come rappresentazione del momento, sulla soglia tra un prima e un dopo il compiersi di una certa azione Cfr. J. W. Goethe, *Laocoonte e altri scritti sull'arte (1789-1805)*, Salerno Editrice, Salerno 1994. Lo stesso tema è declinato da Lessing attraverso il concetto di momento pregnante. Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, Sansoni, Firenze 1954

mettesse al centro l'esperienza quotidiana degli stessi partecipanti. "Mappe delle emozioni" è il nome e il format di laboratorio a cui hanno preso parte gruppi di abitanti in diverse contesti sociali e geografici. Tale modalità mi ha permesso di lavorare sulla relazione, reciprocamente trasformativa, con adulti/e e ragazzi/e alla scoperta consapevole del proprio territorio attraverso forme di narrazione visiva basate su un uso creativo e molto personale dello strumento "mappa". Tra i territori che hanno ospitato l'esperienza di mappatura emotiva ci sono Roma e le zone interne dell'agro pontino in provincia di Latina, Bolzano e Glorenza (BZ), Follonica, Trieste, le isole Eolie.

Il mio percorso artistico mi ha permesso di avvicinarmi in modo complesso al tema della mappa e dell'abitare; le ricerche teoriche degli ultimi anni hanno ampliato di molto il raggio della mia riflessione rendendo, mi pare, più fecondo lo sguardo sulla contemporaneità.

Luoghi e mappe

Secondo il filosofo tedesco Peter Sloterdijk vi è qualcosa di irriducibilmente umano nel rapporto con i luoghi; una disposizione psichica costitutiva consentirebbe all'essere umano di addomesticare l'ignoto producendo spazi significativi per sé e la propria comunità. Gli esseri umani tentano di tenere a bada il perturbante abitando porzioni di mondo rese familiari da un processo di costruzione di uno spazio umanizzato e dunque abitabile. Sloterdijk parla di sfere quando si riferisce a queste porzioni, a questi agglomerati sociali e culturali, e le concepisce come il risultato della capacità di produrre ambienti in cui potersi dispiegare in quanto umani⁴.

Parla di "attività di creazione di luoghi"⁵ anche l'antropologo Franco La Cecla, ma nella sua proposta il legame tra un luogo e il suo abitante si fa più materiale, corporeo rispetto al filosofo tedesco, qualcosa che trae continua linfa dall'agire umano, individuale e collettivo. Il pensiero dell'antropologo è

4 P. Sloterdijk, *Sfere I. Bolle*, Meltemi, Milano 2009. Cfr. V. Cuomo, *Una cartografia della tecno-arte. Il campo del non simbolico*, Edizioni Cronopio, Napoli 2017

5 F. La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Meltemi, Milano 2020, p. 32

influenzato dalla fenomenologia di Merleau-Ponty secondo il quale l'esperienza che abbiamo del mondo non può che essere corporea, percettiva⁶. Per Merleau-Ponty il corpo però non è nello spazio, come vorrebbe una visione oggettiva e matematica dello spazio stesso, ma inerisce allo spazio, come due superfici in contatto. La Cecla si ispira a questa lettura dell'esperienza umana quando, sul finire degli anni 80, definisce l'abitare come espressione della mente locale, una specifica tipologia di spazializzazione del pensiero che permette alla mente di depositarsi sopra un luogo e, percependolo, di farne esperienza. Questa esperienza cognitiva e percettiva produce una "mappa mentale stesa sul luogo"⁷. La mente locale, che la Cecla ritiene sia esibita in modo esemplare da molte comunità indigene, presuppone dunque che il soggetto incarnato sia in grado di produrre un qualche tipo di conoscenza e astrazione a partire dalla sua attività di esplorazione, definizione, tracciamento e uso dello spazio. A tal punto che l'esperienza del proprio ambiente da parte degli abitanti di un luogo si esprime attraverso un'immagine, o mappa mentale, che non ha nulla a che fare con una rappresentazione dettagliata del territorio ma piuttosto con una fitta trama di relazioni, abitudini, percezioni, significati, apprendimenti, "una latenza di forme visibili e invisibili"⁸.

Trovo molto stimolante il modo in cui La Cecla associa l'esperienza e la pratica dell'abitare ai concetti di immagine e mappa mentale, perché mostra come l'esperienza dei luoghi è orientata tanto da forme di rappresentazione e visualizzazione, quanto da particolari modalità di conoscenza e significazione degli spazi che coinvolgono la dimensione sensoriale, emotiva, cognitiva e cinestetica. L'ambito figurativo/simbolico e quello dell'esperienza sembrano intrecciarsi costantemente. La mappa, come si può ormai dedurre, si dispiega davanti ai nostri occhi con il suo ventaglio di forme (e pratiche). L'atto di mappare, in quest'ottica, può essere concepito come farsi luogo del mondo: produce riconoscimento e sapere dei luoghi mentre li abita e attraversa. Tali spunti antropologici mi danno l'occasione per proseguire ulteriormente nella riflessione sui significati e gli usi del concetto di mappa e mappatura.

6 Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003

7 F. La Cecla, *Op. cit.*, p. 57

8 F. La Cecla, *Op. cit.*, p. 111

La mappa non è solo oggetto cartografico, storicamente e culturalmente determinato; non è solo dispositivo o tecnologia del potere che, al pari della categoria di genere, ha esercitato su popolazioni, territori, corpi e soggetti coercizioni e condizionamenti, spesso drammatici; non si rivela solo una rappresentazione bidimensionale di un territorio, carta stradale, planimetria, mappa fantastica, strumento di visualizzazione utilizzato tanto da geografi e urbanisti, quanto da scienziati e artisti. La mappa ci appare inevitabilmente anche come una modalità del pensiero, dell'azione, manifestazione dell'umano dotata di spessore emotivo, materiale; abita uno spazio epistemologico complesso che va dal simbolico al non simbolico. Non c'è mappa solo nella rappresentazione simbolica di un territorio, ma anche in processi, pratiche, performance che creano luoghi riconoscibili e significativi all'interno di spazi "concepiti" altrove (la natura, il potere politico ecc.).

La capacità di significare i luoghi attraverso la propria esperienza corporea, sensoriale ed emotiva e attraverso il ricorso ai segni e alle immagini costituisce la premessa necessaria per delineare gli sfumati contorni di quelle che a mio avviso possono chiamarsi biografie vive (di luoghi e persone): con questa espressione desidero indicare un vasto e poroso insieme di pratiche di mappatura che altro non sono se non tentativi artistici e teorici di dare corpo e visibilità, attraverso una qualche forma di mappatura, alle nostre esistenze. Ispirata dalla dichiarazione di Walter Benjamin contenuta nelle *Cronache berlinesi*: "da lungo tempo, a dire il vero da anni, mi trastullo con l'idea di articolare graficamente su una mappa lo spazio della vita – bios"⁹, nel corso delle mie ricerche ho individuato un vasto bagaglio di esperienze vive capaci di mettere in evidenza non solo come nei luoghi siano iscritte le nostre vite, ma anche come quei luoghi stessi, e di conseguenza le nostre vite, siano modificabili, influenzati dalle connessioni che riusciamo a stabilire con gli altri e con l'ambiente che ci circonda. Siamo gli uni le mappe degli altri, siamo gli uni le biografie degli altri, attraverso intrecci e rimandi infiniti che i soggetti umani sono in grado di creare tra loro in territori,

⁹ Benjamin Walter, *Cronaca berlinese*, in *Scritti autobiografici*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2019, p. 309

ambienti e luoghi specifici.

Tra le tante manifestazioni di questa pratica scelgo di nominare due esperienze in campo artistico che a mio avviso, anche se in modo non scontato, possono essere letti alla luce di queste considerazioni come esempi di esistenze sotto forma di mappe. Il corpo come biografia viva incarnata è al centro della ricerca fotografica condotta tra il 1966 e il 1968 da Mario Giacomelli¹⁰ nell'ospizio di Senigallia: nelle foto i corpi degli anziani ospiti, segnati dalle trame del tempo, diventano superfici cariche di segni visibili, cortecce da esplorare e interrogare perché attraversati da storie, luoghi e dolori invisibili ma presenti. La *Walking Art* dell'artista inglese Hamish Fulton rappresenta un esempio invece del ruolo del corpo in azione nel rapporto spaziale e segnico con un ambiente, capace di costruire dunque mappature affettive degli spazi attraversati usando il rapporto fisico che i corpi stabiliscono con i luoghi. L'artista inglese coinvolge gruppi di persone nell'esplorazione degli spazi urbani e naturali realizzando performance attraverso l'atto del camminare. Nel momento stesso dell'attraversamento, la superficie segnata dai passi cambia aspetto e produce una lettura alternativa dello spazio circostante, attraverso la presenza corporea e rituale dei partecipanti. L'azione artistica produce cambiamento dei paesaggi, costruisce nuovi itinerari e mappe, modifica l'esperienza di chi partecipa alla performance risignificando i luoghi e cambiandone la storia.

Segnalo brevemente, tra le altre pratiche di mappatura: i progetti collettivi dell'artista ceca Katerina Seda volti ad indagare, attraverso forme partecipate di mappatura, l'impatto sulle comunità delle trasformazioni del territorio indotte da scelte politiche ed economiche; le mappature che il geografo Matteo Meschiari rintraccia all'interno di alcune opere letterarie antiche e moderne come esibizioni esemplari delle diverse strategie cognitive impiegate da *homo geographicus*¹¹ per abitare il mondo; le storie visive incentrate sul rapporto sociale e topografico tra umani e ambiente realizzate sotto forma di installazioni dall'artista nigeriana Otobong Nkanga¹², sorta di paesaggi/

10 Cfr. www.archiviomariogiacomelli.it

11 M. Meschiari, *Neogeografia. Per un nuovo immaginario terrestre*, Milieu edizioni, Milano, 2019, p. 33

12 Cfr. www.otobong-nkanga.com

mappe dal carattere astratto, materico, simbolico; il senso geografico¹³ evocato dalla teorica femminista bell hooks per indicare la consapevolezza dello spazio (teorico e materiale) di oppressione, ma anche di resistenza e di identità delle donne afroamericane. Può sembrare un azzardo tenere insieme questo insieme di processi, facoltà, oggetti, immagini, questi continui slittamenti ontologici del termine mappa. Sarebbe auspicabile poter approfondire, in altre occasioni, i complessi meccanismi che regolano i rapporti tra queste diverse dimensioni e i relativi codici. In questa sede può essere sufficiente sostenere che un certo insieme di pratiche legate all'uso dello spazio (culturalmente e socialmente determinate) sono traducibili in una qualche forma di mappa, attraverso le capacità di sintesi visiva e astrazione dei singoli individui, e che esiste una reciproca influenza tra specifici usi dello spazio, abitudini, forme di vita e i modi in cui sono rappresentati, come sostengono diversi studiosi¹⁴.

Un ulteriore spunto interessante, in questa direzione, può essere ricavato da Horst Bredekamp e dalla sua definizione di atto iconico¹⁵. Pur riconoscendo il debito nei confronti dell'atto linguistico di John L. Austin¹⁶, Bredekamp evita di riportare alla lettera le conclusioni valide per la lingua parlata sul piano delle immagini, le quali, semmai, sono più vicine logicamente al funzionamento delle singole parole che non a quello del continuum della lingua. Così quello che recupera da Austin sono gli effetti che gesti e parole esercitano sul piano della percezione, del comportamento e del pensiero: anche le immagini, per loro stessa natura, producono effetti di realtà. Le immagini vanno concepite come dei parlanti che si pongono in relazione con altri parlanti: gli osservatori. Nello scambio con l'osservatore l'immagine riesce a produrre cambiamento e dunque ad essere autonoma oltre che prodotto dell'azione umana. Analogamente, un altro aspetto che a me interessa nello studio dei diversi ambiti di esercizio della

13 hooks bell, *Elogio del margine - Scrivere al buio*, Tamu, Napoli, 2020, p. 122

14 Cfr. ad esempio C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Einaudi, Torino, 2006, e F. La Cecla, *Mente Locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Milano, 1993

15 H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015, pp. 34-36

16 Cfr J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Marietti 1820, Bologna, 1987; J.L. Austin, *Saggi filosofici*, Guerini e Associati, Milano, 1990

facoltà umana del mappare, sono gli effetti che ogni atto mappante (iconico e performativo) è capace di produrre sui soggetti, le relazioni di scambio e reciprocità che si instaurano con artefatti di questo tipo e le condizioni di fruizione e di utilizzo. L'esigenza di guardare ad un'immagine cogliendo la materialità delle sue condizioni di creazione, fruizione e risignificazione, è utile per comprendere come quelle condizioni nascondano i presupposti anche per usi impreveduti e creativi¹⁷. La mappa, insomma, deve poter essere studiata come un'immagine accanto alle altre; come un prodotto o un intervento artistico accanto agli altri.

A questo punto, in modo imprevedibile, sorge a spargliare le carte una nuova questione: siamo sicuri che questi atti abbiano a che fare solo con la soggettività umana?

Deep Mapping in un mondo multispecie

La domanda da cui sono partita rappresenta una riflessione filosofica e antropologica sulla complessità dell'essere umano in riferimento alla sua capacità narrativa, figurativa e corporea di abitare il mondo riducendo l'impatto del perturbante attraverso forme di addomesticamento e rappresentazione dello spazio. Il percorso che si snoda a partire da queste premesse si arricchisce ora di istanze di tipo etico e politico, raccogliendo lungo il cammino temi e prospettive messe in luce dalle nuove ecologie e dai nuovi materialismi di matrice femminista.

Guardando con estremo interesse alle pratiche narrative multispecie espresse da Donna Haraway nei suoi più recenti lavori¹⁸, diventa centrale la concezione della natura come luogo in comune tra soggetti umani e non. La realtà stessa è definita e generata dalle molteplici e stratificate relazioni e intrecci tra esseri ed entità che rivelano contemporaneamente una dimensione semiotico-discorsiva

17 Cfr. G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Monza 2016

18 Cfr. D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Produzioni Nero, Roma, 2019

e una materiale-corporea. Secondo la filosofa siamo circondati da storie e legami multispecie che caratterizzano la storia dell'umanità e della Terra. L'irruzione del Covid nelle nostre vite lo ha messo in evidenza, ma rimane solo uno dei tanti esempi di questa reciprocità.

Che tipo di modello ecologico rappresenta per noi esseri umani la rete micorrizica, la rete di funghi sotterranei che mette in comunicazione e scambio piante diverse? La labilità dei confini tra soggetto e mondo riscontrata nel polpo quale pratiche umane può ispirare? Le pitture rupestri risalenti a migliaia di anni fa sono da considerarsi il risultato della sola attività artistica di homo sapiens oppure va considerata, nel processo creativo, anche l'azione esercitata da funghi e batteri pigmentati nel preservare il colore a distanza di migliaia di anni? Quante e quali storie hanno visto intrecciarsi in modi culturalmente e eticamente diversi piccioni e esseri umani? Dal rapporto e confronto con questi modi di esistere, quale sapere possiamo ricavare che renda la nostra esperienza del mondo più ricca e consapevole?

Ci si chiede dunque se queste modalità di abitare il mondo rappresentino pratiche, relazioni e saperi utili a comprendere meglio gli intrecci tra gli esseri umani e gli altri esseri. Queste storie, secondo Haraway e altri studiosi e studiose (ad es. A.L. Tsing, M. Sheldrake, P. Godfrey-Smith¹⁹), possono fornire ai soggetti umani esempi di convivenza, trasformazione, reciprocità, di con-divenire con gli altri da sé (animali, piante, microrganismi, materia). Nel "gioco della matassa"²⁰, con "le specie compagne"²¹, nel vivere e morire bene insieme in questo gioco di collaborazioni e conflitti, c'è spazio (teorico ed etico) per forme di mapping che diano conto non solo della relazione del soggetto umano con il suo ambiente, ma anche della relazione tra soggetti umani e non?

Ci aiuta a chiarire meglio il punto il riferimento alla pratica del deep mapping, termine che dal campo letterario e antropologico è solo recentemente passato

19 Cfr. A.L. Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto (TN), 2021. Cfr. M. Sheldrake, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, Marsilio, Venezia, 2022. Cfr. P. Godfrey-Smith, *Altre menti. Il polpo, il mare e le remote origini della coscienza*, Adelphi, Milano, 2018

20 D. Haraway, *Op. cit.*, p. 15

21 *Ibidem*, p. 24

all'ambito degli studi geografici e del territorio. Un insieme di metodi e pratiche complesso da definire proprio per le diverse interpretazioni e applicazioni, ma che in questa sede verrà usato nel suo significato di ricerca di tipo qualitativo che ha affinità con i metodi della ricerca etnografica sul campo, ma che emerge per una maggior vocazione all'interdisciplinarietà e alla multimedialità e all'utilizzo della ricerca artistica accanto a quella scientifica.

Il termine *deep map* viene usato per la prima volta in ambito letterario dallo scrittore statunitense William Least Heat-Moon come sottotitolo del suo romanzo *PrairyErth* del 1991. L'opera, su cui Heat-Moon lavora per diversi anni, descrive la contea di Chase County in Kansas facendo ricorso a diverse fonti e a diversi metodi di raccolta delle storie e delle informazioni: dalle citazioni letterarie alle mappe, dalle chiacchierate con gli abitanti alle descrizioni di paesaggio²². Da quel contesto l'utilizzo di quella espressione si è diffusa, come già detto, in ambiti diversi, finendo col denominare anche pratiche scientifiche sensibili allo spazio e progetti artistici dedicati a specifici territori.

La vocazione di questa tipologia di ricerche è quella di riuscire a fornire un'immagine sfaccettata di un territorio, promuovendo la partecipazione degli stessi abitanti al processo di creazione della narrazione in interazione con i ricercatori. Gli attori coinvolti nei team che presiedono i processi di *deep mapping* hanno competenze diverse (antropologi, sociologi, artisti, oltre a urbanisti e geografi) e fanno esperienza di una molteplicità di fonti, considerate tutte ugualmente importanti, tra le quali si annoverano, ad esempio, le interviste con gli abitanti, i dati di archivio e le statistiche, le notizie ricavate dai mezzi di informazione locali, la partecipazione di tutti gli attori coinvolti in attività di gruppo creative, lo studio e la conoscenza diretta degli usi e delle abitudini spaziali e culturali delle comunità. Le *deep map* prevedono, di solito, la produzione di forme di rappresentazione (immagini, mappe, suoni, foto, video) e hanno come finalità quello di sollevare e promuovere riflessioni e dibattito tra la popolazione locale sui modi di rappresentare e narrare luoghi e persone.

22 T. Boos, *Riflessioni geografico-culturali sul deep mapping: una mappatura di luoghi e di comunità a Jovençan*, in D. Ietri – E. Mastropietro (a cura di), *Studi sul qui. Deep Mapping e narrazioni dei territori. Stagione 1*, Mimesis, Milano, 2020, p. 113

I luoghi possono essere visti come soggetti di relazione tramite la lente del mapping: non sono solo uno sfondo neutro in cui i vari attori umani e non si muovono, ma producono effetti di realtà, contribuiscono a creare le storie di vita di chi li abita e attraversa. La storia, la conformazione, la collocazione, l'insieme degli aspetti materiali e semiotici che caratterizzano uno spazio dovrebbero essere tenuti in considerazione nella costruzione di nuove narrazioni. L'esperienza di immersione in un luogo attraverso relazioni, attività, storie, intrecci, memorie, costituisce per tutti i soggetti coinvolti nei processi di deep mapping la possibilità di contribuire a biografie e contro-narrazioni del mondo complesse e non stereotipate. Tale metodo, utilizzato all'interno di specifici contesti di ricerca, può a mio avviso aspirare ad essere uno sguardo sul mondo volto a rintracciare, a partire da contesti locali, strati e tracce che costituiscono il lato visibile di processi che continuamente operano, nello spazio e nel tempo, per annodare uno all'altro esseri ed enti diversi (organismi, corpi, soggetti, umani e non). Gli esperimenti di mapping realizzati in collaborazione tra umani, muffe e microrganismi dall'artista inglese Heather Barnett costituiscono uno dei molteplici modi in cui è possibile declinare il rapporto tra umano, non umano e ambiente²³. Lo stesso deep mapping si può definire in altri termini come una pratica di mappatura che con la sua vocazione relazionale argina la presa oggettiva e monolitica su luoghi, cose o persone tipica del metodo cartografico. Il deep mapping “non vuole privilegiare una prospettiva interpretativa, e mette sullo stesso piano tante voci, elementi e modalità, senza la pretesa di arrivare a conclusioni perentorie, autorevoli e monologiche”²⁴.

La concezione di una mappatura plurale, rizomatica, diffusa, porosa, orizzontale nasce da una visione dell'essere umano partecipe di un sistema complesso e relazionale senza detenere privilegi o primati particolari. Promuovere una visione estetica, etica e politica del mondo che tenga insieme contraddizioni, trasformazioni e complessità pur non rinunciando alla ricerca di connessioni è possibile, a mio avviso, mettendo proprio in comunicazione deep mapping, studi del territorio e nuove ecologie da un lato con studi artistici

23 Cfr heatherbarnett.co.uk

24 D. Zinn, *Studi sul qui a Jovençan. Deep mapping o thin ethnography?*, in *Op. cit.*, p. 66

e di cultura visuale dall'altro, come si è cercato di fare brevemente nel corso di questa sintetica esposizione, contando di poter approfondire le questioni in altra sede.

Nella mia personale rilettura del deep mapping come pratica ibrida e relazionale che guarda ai metodi e alle pratiche della ricerca antropologica e artistica, è racchiuso il tentativo di tenere insieme l'aspetto simbolico e non simbolico, la località e la deterritorializzazione, il materiale e il semiotico dei processi di mappatura. Dalle linee di ricerca qui esposte parte l'invito a continuare ad investigare pratiche e progettualità che realizzano forme di convivenza e condivisione multispecie; narrazioni e biografie alternative dei territori; mappature profonde che producono la possibilità di prenderci cura delle alterità dei corpi, rispettando tempi e spazi in cui ci si possa rendere reciprocamente narrabili, visibili e capaci di “restare a contatto con il problema”²⁵ della nostra finitezza e vulnerabilità.

The present research has been supported by funds from the National Recovery and Resilience Plan – NRRP to Guglielmo Marconi University - PhD Programme in Human Sciences (PhD scholarship assigned to Francesca Balducci ex DM 118/2023; CUP C87G23000920001; scholarship unique ID 6119).

25 D. Haraway, *Op. cit.*, p. 13

Bibliografia

Becchis Michela (a cura di) *La città inservibile. Morfologie indisciplinate*, catalogo della mostra, Artphilein Editions SA, Paradiso (CH), 2023

Benjamin Walter, *Cronaca berlinese*, in *Scritti autobiografici*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2019

Goethe Johann Wolfgang, *Laocoonte e altri scritti sull'arte (1789-1805)*, Salerno Editrice, Salerno, 1994

Haraway Donna, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Editions, Roma, 2019

hooks bell, *Elogio del margine - Scrivere al buio*, Tamu, Napoli, 2020

Ietri Daniele e Mastropietro Eleonora (a cura di), *Studi sul qui. Deep mapping e narrazioni dei territori*, Mimesis, Milano, 2020

La Cecla Franco, *Perdersi. L'uomo senza ambiente (nuova edizione)*, Meltemi, Milano, 2020

Lessing Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, Sansoni, Firenze, 1954

M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003

Meschiari Matteo, *Neogeografia. Per un nuovo immaginario terrestre*, Milieu Edizioni, Milano, 2019

Sheldrake Merlin, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, Marsilio, Venezia, 2020

Sloterdijk Peter, *Sfere I. Bolle*, Meltemi, Roma, 2009

Tsing Anna Lowenhaupt, 2021, *Il fungo alla fine del mondo*, Keller, Rovereto

Sitografia

www.francescabalducci.it

deepmap.projects.unibz.it

heatherbarnett.co.uk

iconoclasistas.net

notanatlans.org/maps/deep-maps

www.mappingspectraltraces.org/about-us.html

www.otobong-nkanga.com

gardenatlas.net/garden/jardin-cosmopolita/post/1636

www.liminaria.org

Con Occhi Freschi. L'improvvisazione come pratica artistica, formativa e filosofica nel dibattito italiano contemporaneo

SILVIA MACCARIELLO¹¹

Sommario: 1. Premessa 2. Recenti studi sull'improvvisazione in Italia 3. Improvvisazione: Natura, Caratteristiche, Tecniche 4. Improvvisazione come pratica artistica: "Il salto nell'ignoto" 5. Improvvisazione come pratica pedagogica: "Essere-in-didattica" 6. Improvvisazione come pratica filosofica: "Posizionarsi con" 7. Conclusione: Improvvisare è sapere, è fare, è partecipare

Abstract: In questo contributo riprendo con occhi freschi lo studio, partendo dallo stato dell'arte, dal dibattito contemporaneo, nello specifico la letteratura scientifica italiana sull'argomento. L'improvvisazione non implica tanto un'intenzione, quanto una capacità, un *modus operandi* artistico-creativo, che forma alla capacità di reagire ai cambiamenti, alle emergenze e agli imprevisti e che ci invita ad un atteggiamento di apertura: solo un'osservazione attenta e partecipe, sintonizzata su ciò che accade nei contesti educativi e formativi, porta alla scoperta di nuove possibilità, nuove direzioni, ed a percorsi inediti e non-standardizzati. Dopo una breve premessa personale e un'introduzione generale, ho focalizzato lo studio sulla sua natura artistica e creativa, ho approfondito le sue potenzialità educative e formative, avvalendomi di ricerche recenti e rivelanti, le tesi di dottorato di Laura Corbella (2023) ed Elena Zorzi (2014). L'improvvisazione è presente in tutte le nostre interazioni

11 Silvia Maccariello, artista visiva ed educatrice, attualmente PhD – Dottoranda in Estetica e in Didattica con borsa Pnrr relativo al Patrimonio Culturale presso il Dipartimento di Scienze Umane (Ciclo XXXIX), Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma.

e relazioni sociali. Tutti improvvisiamo. L'improvvisazione ci invita alla partecipazione attiva ed affina la ricettività di tutti i protagonisti. Mi riferisco agli artisti- performer e ai formatori, ai formandi nei contesti formali e informali. Per comprendere la natura filosofica dell'improvvisazione, prendo come riferimento gli ultimi studi italiani (Sparti, 2005, 2023; Bertinetto, 2021) che sostengono che essa sia legata, in modo costitutivo, alla dimensione etica e alla dimensione estetica. Come dimostrano gli studi italiani in ambito filosofico e pedagogico, l'improvvisazione può essere un oggetto di studio e di analisi accademica transdisciplinare, senza togliere nulla alla sua complessità, essa si configura come un sapere incarnato: improvvisare è un sapere, un fare, un partecipare.

In this contribution I take a fresh look at the study of improvisation, starting from the state of the contemporary debate, specifically the Italian scientific literature on the subject. Improvisation does not so much imply an intention as a skill, an artistic-creative modus operandi, which trains the ability to react to changes, emergencies and unforeseen events, and which invites us to an attitude of openness: only careful and participatory observation, tuned in to what is happening in educational and training contexts, leads to the discovery of new possibilities, new directions, and unprecedented and non-standardised paths. After a brief personal introduction and a general introduction, I focused my study on its artistic and creative nature, and delved into its educational and training potential, making use of recent and revealing research, the doctoral theses of Laura Corbella (2023) and Elena Zorzi (2014). Improvisation is present in all our social interactions and relationships. We all improvise. It invites us to active participation and sharpens the receptivity of all actors. I am referring to performers and trainers in formal and informal educational contexts. In order to understand the philosophical nature of improvisation, I take as a reference the latest Italian studies (Sparti, 2005, 2023; Bertinetto, 2021) which claim that it is constitutively linked to the ethical dimension and the aesthetic dimension. As demonstrated by Italian studies in the philosophical and pedagogical fields, improvisation can be an object of transdisciplinary academic study and analysis, without detracting

from its complexity, it is configured as an embodied knowledge: improvising is a knowing, is doing, is participating.

Keywords: *improvvisazione, educazione, filosofia, estetica, etica, arte contemporanea, partecipazione, modus operandi*

Keywords: *improvisation, education, philosophy, aesthetics, ethics, contemporary art, participation, modus operandi*

1. Premessa

La mia esperienza personale con la pratica dell'improvvisazione artistica iniziò più di venti anni fa. Mi iscrissi nel lontano 2002 al corso serale *Improvvisazione libera e radicale nelle arti* presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano organizzato dal musicista e performer Filippo Monico e dalla coreografa e danzatrice Cristina Negro. Un po' per curiosità artistica, un po' per autoterapia mi inoltrai in questo mondo artistico dell'improvvisazione dedicata all'espressione libera, radicale e multidisciplinare. In quel periodo studiavo all'università Milano-Bicocca e decisi contemporaneamente di frequentare il laboratorio teatrale della Facoltà di Scienze dell'Educazione e Formazione presso quell'università - laboratorio annuale ideato da Riccardo Massa e condotto da Francesco Cappa e Francesca Antonacci. Ho collaborato inoltre in quello stesso periodo con l'associazione Takla Improvising Group e il Festival Pulsì, un festival pluriennale (2003 e 2004) dedicato alle arti performative e all'improvvisazione libera presso il Teatro Greco a Milano. Tutti improvvisiamo fin dalla nascita, ma la consapevolezza della pratica improvvisativa come forma di arte e modus operandi artistico-estetico, la incontrai quando iniziai conoscere il lavoro degli artisti ed improvvisatori professionisti, negli anni 2003 e 2004 all'interno dei laboratori di Barre Philips, Julien Hamilton, Antonio Cassinotti, Alberto Braidà, Françoise e Dominique Dupuy. Conclusi i miei studi universitari nel 2007 con una tesi di laurea (vecchio ordinamento) dal titolo *La formazione come performance: riflessioni sull'improvvisazione come metafora pedagogica,*

nella materia Pedagogia del Corpo con il Prof. Ivano Gamelli dell'Università Milano-Bicocca (2007). Grazie al mio percorso di dottorato in estetica e in didattica dell'arte, riprendo, dopo 15 anni, *con occhi freschi* l'improvvisazione come oggetto di studio. Ho scoperto uno sviluppo fruttuoso e virtuoso degli studi italiani contemporanei ed una letteratura ricca, recente e rilevante sulla tematica dell'improvvisazione.

2. Recenti studi sull'improvvisazione in Italia

In una contemporaneità fatta da crisi, continue emergenze, trasformazioni e conflitti culturali l'improvvisazione pare non essere più così sfuggente e di nicchia, come era 20 anni fa. Al giorno d'oggi ha preso un posto rilevante nel dibattito e nella società contemporanea, nell'arte contemporanea e nel campo delle scienze umane ed umanistiche. Ho potuto constatare che la ricerca scientifica in Italia ha prodotto fruttuosi contributi e tesi interessanti sul concetto dell'improvvisazione. Le ricerche italiane recenti sono sia in ambito pedagogico (Comparin D., 2011; Corbella L., 2023, 2024; Santi M. 2020; Zorzi E. 2020), sia in ambito linguistico (Torresan P., 2024), sia in ambito filosofico, estetico e sociologico (A. Bertinetto, 2021; Damiani P., 2010; Mazzoli G., 2021; Sparti D., 2005; 2023). Il mio contributo deve ovviamente essere considerato come uno sguardo parziale, lo concepisco come uno scatto, una fotografia istantanea del panorama italiano contemporaneo. L'improvvisazione come concetto è sfuggente; è sempre legata alla pratica del qui-ed-ora ed è radicata nel contesto culturale e sociale in cui accade; ci invita ad assumere un atteggiamento creativo attivo di fronte a un problema impreveduto ed incontrollato; ci invita ad essere sintonizzati e a prenderci cura dell'altro inteso come soggetto, oggetto, ambiente. Ho potuto osservare uno sviluppo del dibattito interessante e molto denso, ricco di spunti per delle eventuali ricerche future sulla comunicazione legate alla tecnologia digitali, sulle trasformazioni culturali e sociali come le pratiche di cittadinanza partecipata e l'educazione permanente (*Life Long Learning*). L'Improvvisazione è presente in tutte le discipline delle ricerche scientifiche, non solo quelle umanistiche.

3. Improvvisazione: Natura, Caratteristiche, Tecniche

Improvvisiamo in ogni azione che compiamo. Quando portiamo il cane a spasso, quando ci relazioniamo con gli altri, quando siamo in riunione con i colleghi. Soprattutto quando affrontiamo gli imprevisti, i problemi, in ambito sociale ma anche psicologico-cognitivo, quando improvvisiamo da soli. Cos'è l'improvvisazione? Cosa significa improvvisare? L'improvvisazione irrompe nella nostra vita quotidiana e professionale come imprevisto, come una dinamica incontrollata tesa a un cambiamento intenso di ristrutturazione, riformulazione e riadattamento. L'improvvisazione è un linguaggio a sé o una sorta di trans-linguaggio sulla forma che scaturisce dall'improvvisazione stessa. Secondo Cassinotti A. la forma si produce, si crea e costruisce tramite un processo dinamico proiettato alla ricerca di un equilibrio, precario e in continua metamorfosi e verso una ri-organizzazione costruttiva, partendo dal disequilibrio provocato da un evento imprevisto e improvviso.²

Davide Sparti (2005) sociologo e danzatore individua cinque caratteristiche che esprimono le condizioni della pratica improvvisativa artistica: l'inseparabilità, l'originalità, l'estemporaneità, l'irreversibilità e la responsabilità. Secondo Sparti si ha improvvisazione quando vengono soddisfatte queste condizioni. La prima si riferisce all'inseparabilità dell'atto di comporre e dell'atto di eseguire. L'improvvisazione libera e radicale nelle arti contemporanee viene da molti artisti definita come *instant composing*, una tecnica di composizione istantanea. Secondo D. Sparti, è molto difficile differenziare che cosa sia l'improvvisazione e che cosa sia la composizione. Nell'improvvisazione ad artem, l'atto creativo coincide con l'atto esecutivo e compositivo. La seconda caratteristica che Sparti assegna all'improvvisazione è l'originalità, ossia ogni atto di composizione/esecuzione è unico ed è differente dagli altri atti di composizione/esecuzione precedenti. La terza caratteristica dell'improvvisazione è l'estemporaneità. L'improvvisare avviene nel qui ed ora, nel tempo presente, è una qualità di un'attività creativa

² Cassinotti A., in Cappa F. e Negro C., (a cura di), *Il senso dell'istante, Improvvisazione e formazione*, ed. Guerini-scientifica. Milano, 2006, p. 196

situata, contestualizzata, non nasce ex nihilo, ma è legata al tempo presente. La quarta caratteristica, irreversibilità, può essere messa in relazione diretta con l'estemporaneità. Il tempo è per definizione irreversibile. Chi compone non può cancellare un passaggio riuscito o non riuscito. Non si può tornare indietro. L'ultima caratteristica citata da Sparti, la responsività è, a mio avviso, la caratteristica dell'improvvisazione libera più interessante per le sue valenze formative ed educative.

Improvvisare non implica non tanto un'intenzione, quanto una capacità, per molti artisti è una tecnica di attenzione-attivazione, che forma alla capacità di reagire ai cambiamenti e alle emergenze e agli imprevisti, la nostra capacità del risolvere i problemi, personali ed anche sociali. L'atteggiamento o l'attitudine di chi improvvisa "professionalmente" si coniuga con l'ascolto profondo delle dinamiche che avvengono nel qui e ora. Solo un'osservazione attenta e sintonizzata su ciò che accade sulla scena porta alla scoperta di nuove possibilità e nuove direzioni, a percorsi inediti e non-standardizzati.

4. Improvvisazione come pratica artistica: "Il salto nell'ignoto"

L'improvvisazione libera e radicale, se si vuole definire come movimento unitario, è emersa all'inizio degli anni '50 in Europa, specialmente in Inghilterra, Francia, Germania e negli Stati Uniti. Storicamente il movimento artistico dell'improvvisazione libera e radicale è nato dalla necessità di avviare una cultura trasformativa, spinta dalla ricerca e sperimentazione artistica e numerose volte in opposizione e rottura con la cultura artistica imposta e dominante. Essa vede protagonista *in primis* la musica e tutte le altre "arti performative e sceniche" come la danza, il teatro e la performance. Per il critico musicale Marcello Lorrai l'improvvisazione non può essere considerata un genere, si presenta come un campo di ricerca infinita per il futuro. Questo suo presentarsi come *campo di ricerca infinita per il futuro* la mette in relazione in modo imprescindibile con le origini e tradizioni culturali delle pratiche artistiche che sono caratterizzate da una natura esplorativa, tese alla ricerca e alla sperimentazione. Derek Bailey (1982) teorizza

due forme dell'improvvisazione artistica: idiomatica e non-idiomatica. L'improvvisazione idiomatica consiste nell'espressione di un idioma, di un linguaggio o stile in relazione a una tradizione artistica, da cui essa trae le sue motivazioni e la sua identità. In questi termini l'improvvisazione si trasforma in una pratica culturale artistica, a cui può venir data anche importanza fondamentale, come ad esempio nella musica jazz, nella musica indiana, nella danza butoh, nelle forme di teatro sperimentale, nelle performance artistiche e nelle arti partecipative, pubbliche e sociali. Secondo Bailey, essa è un modo per garantire l'autenticità dell'idioma, valorizzare una tradizione o lo stile artistico-performativo. L'improvvisazione idiomatica si caratterizza, sia come espressione personale, sia come ricerca collettiva e partecipata socialmente. L'Improvvisazione non-idiomatica, invece, può essere definita come aperta, libera, totale e radicale. Non è legata a uno stile o a un idioma. Non ha idioma prescritto. È radicata nel corpo-suono e legata al contesto e all'identità del performer. Va tenuto conto che non si può improvvisare sul nulla, come disse Charles Mingus, storico jazzista-improvvisatore. L'improvvisazione libera di Derek Bailey è radicata nel corpo-suono e nell'identità e nell'autobiografia del performer. Essa, quindi, è in relazione interattiva, dinamica e costruttiva con la memoria personale, con il proprio bagaglio culturale, con le competenze apprese, la formazione professionale, nonché con le tecniche e con gli strumenti artistici utilizzati nella performance. Da questa prospettiva l'improvvisazione va oltre il mito della spontaneità, richiedendo all'improvvisatore di stare in una situazione di complessità e di maturare nella pratica un atteggiamento mentale-cognitivo improntato ad agilità, rapidità e flessibilità. Ci sono artisti e performer che hanno scelto l'improvvisazione come *modus operandi* e come strumento di ricerca. Come si fa a *scegliere* la pratica improvvisativa, una pratica così restia a definizioni, così sfuggente alla comprensione razionale e così piena d'imprevisti?

Sono illuminanti le parole di Steve Lacy

“Sono attratto dall'improvvisazione per via di qualcosa che, a mio avviso, ha grande importanza. Si tratta di una freschezza, di una qualità particolare, che si può ottenere solo improvvisando; qualcosa che sfugge alla scrittura. Ha qualcosa a

*che fare con l'idea di limite. Stare sempre sul confine con l'ignoto, pronti al salto. E quando si parte, dietro ci sono tutti gli anni di preparazione e si è ricchi della propria sensibilità, ma è sempre un salto nell'ignoto. Se con quel salto si trova qualcosa, allora quello per me ha un valore più grande di qualsiasi cosa possa preparare.*³

Il performer è un atleta affettivo⁴ che si rende disponibile a tutto ciò che avviene, sta pronto al salto con la sua storia e la sua memoria, con tutto il suo bagaglio socio-culturale, il repertorio professionale e personale. L'improvvisazione viene da molti artisti definita come *instant composing*, una composizione istantanea, che sposta l'attenzione dalla valutazione della qualità del risultato alla valutazione della qualità del processo che ha generato il risultato, il prodotto o l'opera. Focalizzare l'attenzione sui processi creativi ed espressivi, vuol dire scegliere e privilegiare un modo di fare performance legato a un *big now*, ad un grande adesso, un immenso qui ed ora come si è espresso Julien Hamilton in un laboratorio a Milano nel 2003. L'improvvisazione libera e radicale nelle arti performative forma nei performer un tipo di atteggiamento di apertura, partendo da un ascolto radicato e profondo del corpo attraverso cui si esprime la pratica concreta dell'agire performativo in relazione e in interazione con l'altro, in forma di soggetto, di oggetto, di ambiente. Le ricerche attuali, di grande interesse, condotte in Italia sull'improvvisazione, ci presentano l'improvvisazione come un'attitudine ed una competenza squisitamente pedagogica del docente-formatore-insegnante. Essa risulta essere indispensabile per la didattica scolastica (Antonacci F., Zorzi E., 2020). L'improvvisazione attiva la dimensione partecipativa e democratica della scuola pubblica parte dall'individuo e dalla sua comunità (Corbella L. 2023).

3 Cappa, F. e Negro, C., *Il senso nell'istante: improvvisazione e formazione*. Guerini Scientifica, Milano, 2006, pp. 96

4 Artaud A., *il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968

5. L'improvvisazione come pratica formativa e pedagogica: Essere–in–didattica

La conoscenza e la pratica artistica degli improvvisatori, degli artisti e performer, che hanno scelto di praticare l'improvvisazione come disciplina di studio ci restituiscono un concetto e una pratica dell'improvvisazione che non è la negazione della previsione e della pianificazione, ma ci invitano ad una postura di ascolto attivo verso l'altro, l'alterità o l'ambiente sociale e culturale. La pratica dell'improvvisazione va messa al culmine della preparazione professionale, si attiva in campo didattico e nella performance concreta centrata sul qui ed ora della relazione educativa.

L'improvvisazione è una parola tabù, spesso viene solo compresa come un sinonimo di non professionalità e impreparazione. Tuttavia, essa diventa una buona metafora pedagogica in quanto va a demistificare i miti che legittimano la formazione, intesa come una pratica basata solamente sulla teoria e sulla progettazione "a tavolino", senza che si attui una concreta e continua analisi dei bisogni e degli obiettivi dei formandi, studenti o utenti. In primo luogo essa ci restituisce la consapevolezza di non poter controllare e non poter prevedere tutto e ci avvicina a quel *modus operandi* fluido che ci permette continuamente di aggiornare, comprendere, comporre e progettare in tempo live, il nostro agire, la nostra reattività e la nostra ricettività, invitando il formatore, a trovare e a ricercare un proprio stile formativo e pedagogico – la propria personale strategia e organizzazione nell'istante, che prevede spesso lo scarto, il margine di improvvisazione, si presenta sia nel momento della progettazione dell'intervento educativo e formativo, sia nel momento dell'insegnamento e della programmazione didattica. Lo sguardo di chi ha il compito di presidiare il setting è lo sguardo di chi sa improvvisare, cioè di chi sa misurarsi con l'imprevisto e l'imprevedibile, di chi non ha paura dei propri limiti, di chi sa confidare sulle risorse della relazione. In secondo luogo, essa ci restituisce la possibilità, per il formatore e per i formandi, di cambiare, spiazzare, sperimentare, creare, trasgredire e uscire dagli schemi di comportamento quotidiani e abitudinari, per recuperare sensibilità, qualità espressive, gesti conosciuti e sovente dimenticati; per ri-vitalizzare la nostra quotidianità stordita

dai discorsi; per riconoscere la complessità che siamo. Nell'improvvisazione, come nella formazione, è fondamentale costruire il ponte, scoprire le relazioni e crearne d'altre: mettere in azione e permettere una reazione, una relazione.

L'improvvisazione come metafora pedagogica ci restituisce dunque una possibilità di sviluppare una propria originale ed autentica *strategia dell'istante*, di modulare e di modificare la propria reazione rispetto all'accadere educativo, spinto da un andamento dinamico, continuo e discontinuo, squisitamente pedagogico: per recuperare la sensibilità delle differenti qualità espressive, gesti conosciuti e sovente dimenticati; per rianimare le nostre disincarnate pratiche di formazione e cura; per riconoscere la complessità che siamo; per proporre una nuova consapevolezza e un *modus operandi* capace di riconnettere la relazione alla dimensione e nostra presenza corporea. In questo senso la didattica è performativa, sia l'insegnamento che l'apprendimento è performativo, si lega ad essere-in-scena che si traduce come un essere-in-didattica, sia per il formatore che per i formandi (Maccariello S., 2007). Eugenio Barba (1982) parla di presenza pre-espressiva, giocata sul qui ed ora, una presenza che precede ogni copione e che si realizza nel corpo dell'attore-performer. I performer e gli Improvvisatori esprimono in primis un atteggiamento di apertura e ricettività stra-ordinaria caratterizza il loro "l'essere-in-scena". L'improvvisazione è tutt'altra cosa dal procedere a caso e trascurare la precisione.

I recenti contributi in ambito pedagogico ci mostrano come l'improvvisazione può essere concepita come *un'attitudine* e un *modus operandi* per sia affrontare sue emergenze e gli imprevisti, sia per migliorare la qualità della nostra presenza in aula ed affinare le nostre capacità relazionali e comunicative e per migliorare la nostra capacità di cooperazione e di lavoro di gruppo. Le ricerche pedagogiche hanno evidenziato l'importanza dell'improvvisazione nell'educazione, sottolineando come essa possa stimolare la partecipazione il pensiero critico e la creatività negli studenti (Comparin, 2011; Corbella, 2023). Secondo Corbella Laura., l'attività improvvisativa ha una potenzialità espressiva, comunicativa e una potenzialità altamente formativa. Educare al senso dell'istante significa rendere i contesti formativi ed educativi dei contesti partecipativi. Creare un mondo nel mondo accessibile, dove ognuno a accesso liberamente al dialogo e allo scambio cooperativo, partendo dalla

nostra presenza, dalla nostra corporeità. Individuare l'improvvisazione come tema pedagogico è indispensabile per l'insegnamento scolastico, nell'ottica di una trasformazione in senso attivo, partecipato, democratico, sconfinato della scuola pubblica (Corbella L., 2023).

6. L'improvvisazione come pratica filosofica: il "posizionarsi con"

L'improvvisazione tutti la pratichiamo e tutti la possono praticare, è una scelta per gli artisti e gli improvvisatori *ad artem* e un metodo per affrontare le sfide del mondo contemporaneo e un'attitudine tabù per i professionisti di ambiti non-artistici, è "un segreto da non confessare" per gli insegnanti – improvvisatori (Zorzi E., 2020). L'attività improvvisativa è considerata *Instant composition*, una composizione istantanea, esprime il rapporto complesso ed istantaneo tra creazione, esecuzione e composizione. Comporre, dal latino comporre mettere insieme, composizionarsi con qualcuno o qualcosa, stare con. Come ci composizioniamo con gli altri?

La pratica dell'improvvisare (in team, in gruppo, in classe, in comunità) può essere uno strumento per riflettere e progettare, e sposta il nostro sguardo sulle dimensioni qualitative della del dialogo e della comunicazione: una pratica altamente filosofica. Oltre ad essere un training per affinare i sensi e per formare alla padronanza dei diversi linguaggi espressivi ed artistici, dei nostri media: il corpo, la parola, il suono e l'immagine, educando la nostra capacità di espressione ed interazione.

La letteratura sull'improvvisazione si divide, secondo Davide Sparti, in due filoni, quello volto a definire l'improvvisazione e quello che si concentra sulle abilità necessarie per improvvisare meglio. Un terzo, cruciale aspetto di natura morale, resta invece del tutto trascurato: il nostro coinvolgimento nei confronti del prossimo e l'atteggiamento con cui affrontiamo le attività cooperative. Per Sparti l'improvvisazione è *un atto creativo in movimento* che esprime una natura responsiva e sociale. Essa che ci costringe ad interagire con l'ambiente e con il prossimo. Nel terzo capitolo del suo libro Sparti (2023) affronta la relazione complessa tra etica e improvvisazione, caratterizzata dalla vulnerabilità

dell'essere umano. Chi si trova ad improvvisare si confronta con l'incertezza, l'incontrollabilità e con il „salto nell' ignoto“ di Steve Lacy e quindi con diversi gradi di ansia, con la zona dell'inconfort⁵. In questo senso l'improvvisare rivela il nostro comportamento etico e sociale, la nostra disponibilità, la nostra apertura verso sè stessi e l'altro, gli altri. Cito Sparti (2023): “Improvvisando veniamo messi alla prova, tanto esteticamente quanto eticamente”.⁶

Alessandro Bertinetto descrive egregiamente l'improvvisazione da un punto di vista filosofico, proponendoci un'estetica dell'improvvisazione come un'estetica della riuscita (sociale e comunicativa), definita e argomentata come grammatica della contingenza nel suo ultimo libro⁷. Gli artisti-improvvisatori, che scelgono l'improvvisazione, si aprono ad un confronto creativo con la contingenza, sono disponibili all'imprevisto, parte attiva e partecipativa del processo improvvisativo. Hanno sviluppato dei toolkit, degli strumenti per affrontare gli imprevisti, il disordine, il caos e tutti i problemi possibili ed immaginabili. Gli artisti-improvvisatori elaborano una grammatica della contingenza, a mio avviso, partendo dall' linguaggio del corpo ed assumono, in campo teatrale e performativo, una posizione di ascolto, di disponibilità e di apertura per poter accogliere e per poter gestire la contingenza, nozione di definizione complessa, che mi rimanda alla nozione di margine e di scarto. L' estetica dell'improvvisazione, secondo Bertinetto, si esprime attraverso quattro categorie fondamentali. Non sono criteri di tipo percettivo, sono idee-guida estetiche che orientano il discorso sulle pratiche dell'improvvisazione: L' emergenza, presenza, curiosità e autenticità. L'improvvisazione genera in primis interazione, oltre a sviluppare le possibilità di espressione, ergo, di comunicazione autentica e riuscita, nel senso etico ed estetico. Come per Sparti, anche per Bertinetto, la dimensione interattiva, etica e sociale, discorsiva e comunicativa dell'improvvisazione è centrale e “mette in pratica” la filosofia, nella sua dimensione etica ed estetica.

5 Sparti D., *Fra due. Etica ed estetica dell'improvvisazione congiunta*, Edizioni Meltemi, 2023, pp. 91

6 Ibi pp. 153

7 Bertinetto A., *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna, 2021

7. Conclusione: Improvvisare è sapere, è fare, è partecipare

L'improvvisazione può essere definita come una costante (Corbella L., 2023) che si manifesta nell'assenza di una pianificazione predefinita, permettendo all'individuo di attingere a risorse interne ed esterne per generare risposte immediate. Non si esaurisce nell'attività di *problem-solving*, ma attiva un'attività di *problem-finding*. Non si limita ad un *decision making*, ci allena e forma ad un *decision taking*. L'improvvisazione ci invita a prendere parte, a partecipare, che nel suo senso profondo significa capire, comprendere, conoscere ed accogliere.

Vorrei concludere questo contributo sintetico, parziale, non-esauriente sull'improvvisazione, omaggiando il pensiero ed il lavoro di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret, grazie alla mia partecipazione alla conferenza per i 60 anni di Odin Teatret / Nordisk Teaterlaboratorium del 16 marzo 2024 al Teatro Menotti di Milano. Barba ci ha parlato della responsabilità (sociale) del regista, del performer e del Teatro in generale e nel suo essere esercizio pubblico della creatività. Ci ha parlato di una sorta di popolo segreto dell'Odin ed ha espresso gratitudine verso questo pubblico segreto, che gli ha regalato tempo e supporto, il tempo del teatro e dello spettacolo è un tempo *life, real, on-air*. L'improvvisazione è un'opportunità di apprendimento continuo, è un esercizio di *life long learning*. L'improvvisazione è una pratica estetica ed etica, un *modus operandi* artistico, una costante (Corbella, 2023) nella vita di tutti. Da un punto di vista formativo ci allena alla riflessione a posteriori e all'immaginazione di mondi diversi possibili ed a coltivare un linguaggio più inclusivo, accessibile, in apertura verso gli altri e in anche senso ecologico e sostenibile, di cura e ricettività verso l'ambiente circostante. Ho trovato interessanti i contributi di Alessandro Bertinetto, che ha contribuito egregiamente con la sua ultima pubblicazione ad un inquadramento teorico, filosofico ed estetico dell'improvvisazione, un concetto così sfuggente e profondamente radicato nella pratica e fino ad ora restio allo studio e analisi del mondo accademico. I contributi di Laura Corbella e Elena Zorzi sono molto interessanti per il mondo della formazione, educazione e cura; sono degli studi che aprono a diversi percorsi di ricerca possibili, in campo sociale e pedagogico e mostrano come le tecniche dell'improvvisazione possono favorire una maggiore apertura e promuovere la mediazione e il dialogo come strumento di attivazione democratica e di progettazione sociale e partecipata.

Bibliografia

Andersen H.C., (1974). *L'improvvisatore*, Milano: Bompiani.

Antonacci F. e Cappa F. (2001) (a cura di). *Riccardo Massa. Lezioni su La Peste, Il Teatro e l'Educazione*, Milano: Franco Angeli.

Artaud A., (1968). *Il teatro e il suo doppio*, Torino: Einaudi.

Bailey D., (1982). *L'improvvisazione, la sua natura e pratica in musica*, Roma: Arcana.

Barba E., (1993). *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna: Il Mulino.

Barba E., (1981). *La corsa dei contrari: Antropologia teatrale*, Milano: Feltrinelli.

Barba E., (1985). *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano: Ubulibri.

Bertinetto A., (2023). *Estetica dell'improvvisazione*, Bologna: Il Mulino.

Bertinetto A., (2022). *Improvvisazione ed Emergenza, Risonanza espressiva e making sense dell'imprevisto* in *Studi di estetica*, Torino: Sensibilia, anno L, IV serie, 2/2022 Sensibilia. <http://hdl.handle.net/2318/1876079>

Bertinetto, A. (2021). *(Caso) per caso. La contingenza nell'improvvisazione artistica*. Torino: *Philosophy Kitchen - Rivista Di Filosofia Contemporanea*, (14), pp. 15–35. <https://doi.org/10.13135/2385-1945/5869>

Bertinetto A., (2017). *Bellezza come comunicazione. Il caso dell'improvvisazione in Morte dell'arte e rinascita dell'immagine* saggi in onore di Federico Vercellone, Roma: Aracne Edizioni, pp. 291 – 301. <https://hdl.handle.net/2318/1649211>

Bertinetto A., (2014). *Immagine artistica e improvvisazione*, in “Tropos”, Torino: VII/1, pp. 125-155.

Cappa, F. e Negro, C., (2006) (a cura di) *Il senso nell'istante: improvvisazione e formazione*. Milano: Guerini Scientifica.

Casali R., (1983). *Antropologia dell'attore*, Milano: Jaca book, Milano.

Comparin D. (2011). *Verso una didattica polifonica: l'improvvisazione come attività accessibile, fiorente e inventiva*, Tesi di Laurea Magistrale, Dipartimenti FISPPA, Università di Padova. <https://thesis.unipd.it/handle/20.500.12608/62571>

Corbella L. (2024). *L'improvvisazione come attitudine pedagogica. Implicazioni per una scuola partecipativa e democratica*, in F. Zuccoli (a cura di), *Cantieri aperti e scuole in costruzione Alla ricerca di nuovi “modelli” e pratiche per una scuola democratica*, Milano: Franco Angeli, pp. 215 – 219. <https://boa.unimib.it/handle/10281/494264>

Corbella L., (2023) *L'improvvisazione pedagogica degli insegnanti di scuola*, tesi di ricerca di dottorato, Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione “Riccardo Massa” in *Educazione nella Societa`Contemporanea*, Università degli Studi di Milano-Bicocca.

De Marinis M., (1993) *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze: La casa Usher.

D'Orazi M.P., (2001) *Kazou Ono*, Palermo: L'epos edizioni.

Damiani P., (2010). *L'arte dell improvvisazione un sapere mentre si fa*, in Babelonline, rivista studi umanistici, Roma: Romatre Press, pp. 75 - 86 <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/01/L%E2%80%99arte-dell%E2%80%99improvvisazione.-Un-sapere-nel-mentre-si-fa.pdf>

Einstein A., (1980) *Il lato umano*, Einaudi, Torino: Einaudi. .

Gamelli I., (2011) *Pedagogia del Corpo*, Milano: Raffaello Cortina.

Keeney B. P., (1991) *La terapia e l'improvvisazione*, Roma: Astrolabio.

Maccariello S., (2007). *La formazione come performance. Riflessioni sull'improvvisazione come metafora pedagogica*, tesi di Laurea Magistrale vecchio ordinamento, Scienze della Formazione, Università di Miano-Bicocca

Massa R., (1999a). *Una nuova creatività pedagogica*, *Pedagogika*, anno VI, nr. 12, bimestrale di educazione, marginalità, handicap, ed. Stripes Coop. Sociale ONLUS, Milano.

Massa R., (1999b). *Educare o istruire?*, Milano: Unicopli.

Massa R., (1997). *Cambiare la scuola. Educare o istruire?*, Roma: Laterza.

Massa R. (1993) (a cura di). *La clinica della Formazione. Un'esperienza di ricerca*, Milano: Franco Angeli

Massa R., (1985). *Le tecniche e i corpi*, Milano: Unicopli.

Massa R. (1986) (a cura di). *Linee di fuga. L'avventura nella formazione umana*, Firenze: La Nuova Italia.

Mazzoli G., (2021). *Possiamo progettare l'improvvisazione?* Articolo online, 23 settembre 2021 <https://www.secondowelfare.it/collaborare-e-partecipare/possiamo-progettare-limprovvisazione/>

Milani E., (2011). *L'improvvisazione come oggetto del pensiero*, Err Scritture dell'imprevisto, Orthotes Editrice https://orthotes.com/journals/err/enrico-milani-limprovvisazione-come-oggetto-del-pensiero/?srsltid=AfmBOosaoQ-aMGIOsxwj_VwNvqlXXHDxpi-dNKelSbkfZkykQ1HSTtd

Mustacchi C., (2004). *Ogni uomo è artista*, Roma: Meltemi.

Santi, M., & Zorzi, E. (2015). *L'improvvisazione tra metodo e atteggiamento: potenzialità* didattiche per l'educazione di oggi e di domani. *Itinera X*, pp. 351–361. <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/6669>

Sarsini D., (1998). *Il corpo in occidente*, Carocci, Roma, 2003 Salerno G., *Suoni del Corpo, Segni del Cuore*, Genova: Costa & Nolan.

Savarese N. e Brunetto C., (2004) *Training! Come l'attore libera se stesso, un'antologia di classici*, Roma: Dino Audino editore.

Sparti D., (2023) *Fra due. Etica ed estetica dell'improvvisazione congiunta*, Milano: Meltemi.

Sparti D., (2019). *Il disordine dell'interazione. L'improvvisazione come categoria sociologica*, in *Quaderni di Sociologia*, 81- LXIII https://usiena-air.unisi.it/retrieve/e0feca9-4e2a-44d2-e053-6605fe0a8db0/QdS81_02_Sparti.pdf

Sparti D., (2005) *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna: Il Mulino.

Stern D., (1993). *Il momento presente*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2004. Turner V., *Antropologia della Performance*, Bologna: Il Mulino.

Valentini V., (1084) (a cura di). *Schechner Richard, la teoria della performance*, Roma: Bulzoni.

Torresan P., (2014). *Diverse accezioni del concetto di "improvvisazione" nell'educazione linguistica: expertise, produzione, tecnica*, in *Formazione & Insegnamento XII – 4, 2*, Università degli studi di Catania

Zorzi, E., Camedda, D., & Santi, M. (2019). *Tra improvvisazione e inclusione: il profilo "polifonico" delle professionalità educative*. Italian Journal of Special Education for Inclusion, 1 (Special Issue), pp. 91–100. https://issuu.com/pensamultimedia/docs/italian_journal_2_18_def

Zorzi E., (2014) *L'insegnante improvvisatore: una ricerca esplorativa tra l'insegnamento e le arti performative*, tesi di ricerca, Dottorato XXVI° ciclo, Università degli Studi di Padova.