

Medium e Medialità

Anno III - dicembre 2022

Rivista semestrale online



Centro Ricerche
e Formazione
UNITRE



Direzione Scientifica: Enrico Bocciolesi (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo / Direttore IELIT – International Educational Literacy Institute), Alessandro Bolognini (Università eCampus), Daniela Bosetto (Università eCampus / Direttrice Centro di Ricerca in Psicologia Applicata eCampus / Direttrice Scuola di Specializzazione in Psicoterapia del CRIFU)

Comitato Scientifico: Alessandro Antonietti (Università Cattolica – Milano), Rolando Bellini (Accademia di Brera – Milano), Silvio Bolognini (Università eCampus / Direttore CE.DI.S. – Centro studi e ricerche sulle politiche del diritto e sviluppo del sistema produttivo e dei servizi), Henry Chero-Valdivieso (Universidad Católica Los Ángeles de Chimbote-Perú), Umberto De Giovanni (CNR), Claudio De Luca (Università della Basilicata), Adria Velia González Beltrones (Universidad de Sonora – México), Maria Cristina Guzmán Juárez (UOC – España), Bárbara A. Juárez Reynoso (Universidad de Guadalajara – Mexico), Thomas P. Mackey (State University of New York Empire State College – USA), Marco Marinacci (Università eCampus), Eloy Martos Nuñez (Universidad de Extremadura, RIUL – España), Roberto Montanari (Università Suor Orsola Benincasa – Napoli), Franca Morazzoni (Università Bicocca – Milano), Mario Pesce (Università di Roma Tor Vergata), Michele Petrocelli (CE.DI.S. – Università eCampus), Riccardo Roni (Università di Urbino), Patricia Rosas Chávez (Universidad de Guadalajara), Roberto Rosso (Accademia di Brera – Milano), Moreno Felipe Ruiz (Universidad de Alicante – España), Giuseppe Sartori (Università di Padova), Marina Simeone (Università eCampus), Carmelo Strano (Università di Catania), Luigi Zingone (Università eCampus)

Comitato Tecnico-editoriale: Roberta Simeone, Luca Siniscalco

Segreteria di redazione: Anna Cattaneo

Per l'invio dei contributi originali, non inviati ad altre riviste (il testo, corredato di un *abstract* in inglese e uno nella lingua di stesura del saggio, ciascuno non più di 500 caratteri, spazi inclusi, e di 5 *key words*, deve essere privo di indicazioni relative all'autore; in un *file* a parte va spedita un documento con nome/cognome, titolo, istituzione di appartenenza, email; vanno seguite le norme redazionali disponibili online al seguente *link*: <https://www.mediumemedia.lita.it/normativa-editing>) inviare una email a: info.mediumemedia.lita@yahoo.it

I contributi destinati alla pubblicazione nelle sezioni “Autori e Idee” e “Tendenze e dibattiti” vengono preventivamente sottoposti a procedura di *double-blinded peer review* (revisione a “doppio cieco”). Il Comitato Scientifico si avvale di esperti esterni nel processo di revisione tra pari a doppio cieco. La Direzione editoriale può in ogni caso decidere di non sottoporre ad alcun *referee* l’articolo, perché giudicato non pertinente o non rigoroso né rispondente a standard scientifici adeguati. I contributi non pubblicati non saranno restituiti.

Il Codice Etico di *Medium e Medialità* è consultabile al seguente *link*:
<https://www.mediumemediaitalia.it/codice-etico>

Proprietà: CRIFU – Centro Ricerche e Formazione UNITRE
Via Ariberto 11 – 20123 Milano (MI)
www.unitremilano.education.it

Editore: Armando Editore
Via Leon Pancaldo 26 – 00147 Roma
www.armandoeditore.it

Sito della rivista: www.mediumemediaitalia.it
www.unitredu.com/pubblicazioni/9-riviste/51-medium-e-medialità

Direttore responsabile: Silvio Bolognini

ISSN: 2724-4199

SOMMARIO

PRESENTAZIONE	4
AUTORI E IDEE	6
Damiani Almeyda e la fortuna dell'Antico. Influssi, derivazioni, innovazioni di <i>Carolina Palumbo</i>	8
La bellezza spiegata a parole di <i>Chiara Sparacio</i>	34
Arte, cibernazio y nuevos medios en la postmodernidad di <i>Simone Saccomani</i>	52
TENDENZE E DIBATTITI	68
La moda e i modelli del Trickle Up e Trickle Down Effect di <i>Valentina Pacchiarini</i>	70
Dolore ed estasi. Fenomenologia della metamorfosi nell'arte del Seicento di <i>Roberto Gentile</i>	88
In principio era il segno. Scrivere per comunicare di <i>Giovanna Negri</i>	99
“La doppia vita di Veronica”. Aspetti simbolici di <i>Marco Toti</i>	120
OSSERVATORIO SULLA CONTEMPORANEITÀ. FILOSOFIA DELLE E NELLE SERIE TV	131

Presentazione

Medium è un termine dai molteplici significati: in latino la parola si riferisce al concetto di “mezzo, strumento” – un significato che si è mantenuto anche nell’uso del termine in lingua italiana. In quanto “mezzo”, il *medium* è un intermediario fra piani della realtà: un individuo straordinario che si rende capace, in particolari condizioni psichiche, energetiche e ambientali, di entrare in contatto con stati soprannaturali dell’esistenza o, meglio, riesce a fungere da “strumento” affinché essi si manifestino nel mondo. In questo senso “occulto”, il *medium* è protagonista dello spiritismo e, più in generale, del revival esoterico vissuto dall’Europa fra Ottocento e Novecento. Di *medium* in senso lato, poi, è ricca la storia delle religioni di Oriente e Occidente: “pontefici” fra immanenza e trascendenza, tutte le figure sacre e le forme di mediazione fra sensibile e sovrasensibile sono espressioni (più o meno autentiche) di medianità. Secondo Platone, ad esempio, poeta non è il genio, il singolo brillante e originale di derivazione romantica, bensì un mezzo di disvelamento della creatività delle Muse, una porta regale che permette di accedere al loro regno.

Ma *medium* indica anche una sfera non antropologica, di tipo tecnico e comunicativo: sono *medium* i supporti e strumenti di comunicazione – i *media* appunto. Dalle tavolette cuneiformi ai papiri, dalle pergamene agli incunaboli, dai quotidiani cartacei alla radio, dalla televisione ai *social networks*: l’evoluzione umana è anche evoluzione dei *media* tramite cui si conserva, tramanda e rivoluziona il sapere delle nostre civiltà.

Oggi parlare di *media* è frequente, è una questione di estrema attualità: non soltanto si attesta il notevole successo, in ambito divulgativo, di tutto quanto attiene al tema della comunicazione e dei suoi strumenti; non solo la comunicazione – associata all’intelligenza artificiale, al *marketing*, alla pubblicità, alla promozione di eventi e al mondo *digital* tutto – è un ambito professionale di estrema rilevanza economica nella società contemporanea; ma sono anche molteplici le iniziative accademiche e di ricerca volte a indagare, in ottica multidisciplinare, le peculiarità dei suoi orizzonti. Scienza della comunicazione, sociologia, pedagogia, psicologia, semiotica, filosofia del linguaggio, diritto ed economia delle nuove tecnologie sono solo alcuni degli ambiti disciplinari coinvolti in questa impegnativa opera di analisi, comprensione e decrittazione.

La rivista *Medium e Medialità* s’inserisce in questo epocale processo di ricerca, con una serie di peculiarità, tuttavia, che la rendono un progetto dall’identità specifica e ben riconoscibile. L’intento della rivista è infatti quello di unificare, in un quadro di conformazione accademica, contributi interdisciplinari, al fine di indagare la questione della medialità senza lasciare inesplorate traiettorie rilevanti per la costruzione di un paradigma interpretativo scientificamente

e culturalmente fondato. Rinunciando tanto allo specialismo settoriale quanto alla banalizzazione divulgativa, *Medium e Medialità* promuove un'indagine attorno ai temi sopra indicati allo scopo di fornire un'ermeneutica unitaria e strategicamente feconda degli stessi. In particolare, l'estensione dell'analisi si prefigge di intervenire, grazie al contributo di vari studiosi, in numerose traiettorie disciplinari distinte. Verranno infatti coinvolte le scienze della comunicazione nella loro forma pura (ma anche nei loro legami con la sfera economica e quella digitale), così come l'indagine filosofica, allo scopo di svolgere approfondimenti di carattere storico-filosofico e teoretico sui concetti di *medium* e medialità, con l'apporto e la discussione delle principali metodologie e correnti teoretiche intervenute sul tema, e con particolare attenzione alla contemporaneità. Approfondimenti più specifici riguarderanno questioni attinenti alla letteratura, all'estetica, alla sociologia, all'economia, alla psicologia e alla pedagogia. Non verranno tralasciati, infine, l'ambito giuridico e quello giuspolitico, che nell'intenzione di *Medium e Medialità* possono fornire rilevanti approfondimenti in merito all'interpretazione delle strutture fondamentali del mondo della comunicazione, ma soprattutto, passando dalla teoria alla prassi, favorire l'individuazione di risvolti programmatici e operativi connessi a questi nuclei tematici.

Attorno a tali fondamentali traiettorie disciplinari, che includono i temi solo accennati nella presentazione (e molti altri che verranno scoperti e/o variamente declinati *in itinere*) s'intende fornire una mappatura organica del problema della medialità, percorrendo in senso diacronico i temi proposti, ma al contempo discutendoli in contesti di stretta contemporaneità e ipotizzando soluzioni (e persino strategie operative) per la comprensione e risoluzione di scenari futuri.

Autori e Idee

Damiani Almeyda e la fortuna dell'antico. Influssi, derivazioni, innovazioni di *Carolina Palumbo**

ABSTRACT (ITA)

Nel panorama degli studi sull'architettura neoclassica nel Sud Italia, uno dei maggiori esponenti della materia è senz'altro Giuseppe Damiani Almeyda. Nel corso della sua lunga carriera, prima come progettista per il Genio Civile di Palermo e poi come professore presso la Regia Università di Palermo, i suoi studi furono fortemente influenzati dall'arte antica. Echi dell'arte romana, recepiti soprattutto dagli scavi di Pompei, sono tutt'oggi leggibili negli edifici da lui progettati, primo fra tutti il Politeama Garibaldi di Palermo. Questo elaborato si propone di indagare il rapporto intercorso tra Damiani Almeyda e Vincenzo Loria, acquerellista campano che realizzò per lui le cromolitografie delle "Istituzioni Ornamentali sull'Antico e sul Vero".

Parole chiave: neoclassicismo, arte antica, arte moderna, architettura, Almeyda

Damiani Almeyda and the echoes of antiquity. Influences, derivations, innovations by *Carolina Palumbo*

ABSTRACT (ENG)

In the panorama of studies on neoclassical architecture in Southern Italy, one of the greatest exponents is undoubtedly Giuseppe Damiani Almeyda. During his long career, first as designer for the "Genio Civile di Palermo" and then as professor at the "Regia Università di Palermo", his studies were strongly influenced by ancient art. Echoes of Roman art, especially from the excavations in Pompeii, can still be read today in the buildings which he designed, first and foremost the Politeama Garibaldi in Palermo. This paper aims to investigate the relation between Damiani Almeyda and Vincenzo Loria, a watercolourist from Campania who produced for him the chromolithographs of the "Istituzioni Ornamentali sull'Antico e sul Vero".

Keywords: neoclassicism, ancient arts, modern arts, architecture, Almeyda

* Università degli Studi di Salerno – Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Giuseppe Damiani Almeyda: una introduzione biografica¹

L'Archivio Damiani di Palermo conserva un patrimonio documentale di primaria importanza nella storia degli studi di Pompei, Ercolano e Capua. In esso, infatti, è interamente confluita la produzione di uno dei più importanti architetti attivi nel Sud Italia, Giuseppe Damiani Almeyda (Capua, 1834 - Palermo, 1911). I suoi studi artistici iniziarono alla scuola di disegno annessa al Museo Nazionale di Napoli, in seguito continuarono presso lo studio dell'architetto Enrico Alvino (1809-1886) e, in età più matura, l'artista studiò pittura da Giuseppe Mancinelli (1813-1875), pittore di matrice storico-figurativa, di cui sposò la figlia Eleonora. Nell'arco della sua carriera, Giuseppe Damiani Almeyda ebbe modo di progettare alcuni dei monumenti più iconici del capoluogo siciliano, sia nel campo dell'edilizia pubblica – basti citare il Politeama Garibaldi (Giuffrè, 2004) – che in quella privata,² diventando l'architetto prediletto della famiglia Florio (Costanzo, 2015). Nel campo delle decorazioni architettoniche, la sua produzione fu ispirata dalla scoperta della policromia applicata alla scultura e all'architettura antica, creando una commistione fra opera classica, con l'uso di mattoni e pietra di diverse tipologie (figg. 4, 5), e maniera contemporanea, grazie all'uso innovativo di materiali quali il ferro e altri metalli (Brinkmann, 1996; Gallo, 1997; Inzerillo & Di Paola, 2012, p. 180).

In quanto docente dell'Università di Palermo, Almeyda iniziò a elaborare un progetto editoriale in tre volumi intitolato *Istituzioni Ornamentali sull'Antico e sul Vero* (1890), il cui scopo era fornire a nuovi studenti e studiosi un compendio d'arte e disegno, con soggetti tratti rigorosamente dal vero e dall'antico. Per via della mancanza di fondi fu pubblicato solo il primo dei tre volumi, costituito da sessanta litografie *in folio*. Altrettante illustrazioni, con relativi studi preparatori e schede di approfondimento, non furono mai edite e i bozzetti sono oggi conservati all'Archivio Damiani di Palermo.

¹ Questo articolo trae origine dalla ricerca che ho svolto in funzione della stesura della mia tesi di Master, conseguita presso l'Università degli Studi eCampus. Desidero ringraziare la Prof.ssa Marina Simeone (eCampus/UniTreEdu) per avermi supportata fin dalle prime fasi della ricerca e il Prof. Silvio Bolognini (eCampus/UniTreEdu) per avermi guidata nella pubblicazione; questo contributo deve molto alle loro preziose osservazioni. Per i permessi di consultazione e riproduzione delle immagini, volgo la mia gratitudine all'Archivio Damiani di Palermo e in particolare al Dott. Mario Damiani e alla Dott.ssa Antonia D'Antoni. Ringrazio infine il Dott. Luca Salvaggio (Scuola Superiore Meridionale) per le proficue discussioni in merito all'argomento

² Tra i progetti principali realizzati da G. Damiani Almeyda si annoverano: le edicole per l'orchestra a Villa Giulia, Palermo (1865-1869); il progetto dei mercati a Porta S. Giorgio e a piazza degli Aragonesi in Palermo (1865-1870); interventi di restauro e decorazione del Palazzo di Città, piazza Pretoria, Palermo (1865-1891); la progettazione del Politeama "Garibaldi", Palermo (1865-1891); il Grande Albergo delle Terme a Termini Imerese, Palermo (1874-1894); la Casa Florio a Favignana, Trapani (1875-1879); il Teatro Comunale di Siracusa (1878-1897); la progettazione dell'Archivio Storico Comunale, via Maqueda, Palermo (1883-1885); il restauro della cupola del Duomo di Marsala (1892-1899).

Per la realizzazione delle litografie Damiani Almeyda scelse di affidarsi alla tipografia napoletana Richter & C., attraverso cui intraprese una stretta collaborazione con l'acquerellista Vincenzo Loria.

Architetto e Ingegnere. Neoclassicismo, Palladio e Vitruvio

Gli anni Sessanta dell'Ottocento risultano, per Damiani Almeyda, il periodo di maggiore produttività e prestigio. L'innovazione stilistica dell'architetto-ingegnere è dovuta alla reintroduzione degli ordini architettonici classici (in particolare di ispirazione pompeiana) nell'architettura urbana contemporanea (figg. 10, 11, 13, 14).

Il neoclassico a Palermo succedette agli stili del Barocco tardo e del Rococò, trovando terreno fertile nel pieno della rivoluzione industriale.

Per comprendere al meglio la produzione scientifica e artistica di G.D.A. è necessario risalire ai testi cardine dell'architettura classica e della sua "riscoperta" nel Cinquecento, rispettivamente incarnati da Vitruvio (80 a.C. ca. - 15 a.C. ca.) e Palladio (1508-1580).

I quattro libri dell'architettura di Palladio (1570) è universalmente considerato un contributo di fondamentale importanza nell'esposizione della "teoria delle proporzioni architettoniche", che definisce i canoni classici degli ordini architettonici applicabili a ville patrizie e palazzi pubblici. In questo trattato vengono sviluppate le teorie presenti nel *De Architectura* di Vitruvio.

Palladio mette in luce come le dimensioni di un edificio e dei suoi elementi stilistici e costruttivi possano essere ricavati in proporzione secondo una strutturata formula matematica, prendendo a riferimento il diametro della colonna, il cosiddetto *Modulo*.

Ma imitando Vitruvio, il quale partisce, e divide l'ordine Dorico con una misura cavata dalla grossezza della colonna, laquale è commune à tutti, e da lui chiamata Modulo; mi servirò ancor io di tal misura in tutti gli ordini, e sarà il Modulo il diametro della colonna da basso diviso in minuti sessanta, fuor che nel Dorico: nel quale il Modulo sarà per il mezo diametro della colonna, e diviso in trenta minuti; perche così riesce più commodo ne' compartimenti di detto ordine (Palladio, 1570, I, 13).

Secondo Palladio, la scelta dell'ordine architettonico è strettamente correlata alla tipologia dell'edificio e a necessità di carattere strutturale. A questo scopo egli li elenca partendo dall'ordine che ritiene più solido, il Tuscanico, seguito dal Dorico, dallo Ionico, dal Corinzio e infine dal Composito.

Cinque sono gli ordini de' quali gli Antichi si seruirono, cioè il Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, e Composito. Questi si deono così nelle fabbriche disporre, che'l più sodo sia nella parte più bassa: perchè sarà molto più atto à sostenere il carico, e la fabbrica verrà ad hauere basamento più fermo: onde sempre il Dorico si porrà sotto il Ionico: il Ionico sotto il Corinthio; & il Corinthio sotto il Composito. Il Toscano, come rozo, si vsa rare uolte sopra terra, fuor che nelle fabbriche di vn'ordine solo, come coperti di Villa: ouero nelle machine grandissime, come Anfiteatri, e simili: lequali hauendo più ordini questo si ponerà in luogo del Dorico sotto il Ionico. E se si vorrà tralasciare vno di questi ordini, come sarebbe, porre il Corinthio immediate sopra il Dorico; ciò si potrà fare, pur che sempre il più sodo sia nella parte più bassa per le ragioni già dette (Palladio, 1570, I, 12).

Come anticipato, il lavoro di Palladio prende le mosse dal *De Architectura* di Vitruvio, una *summa canonica* delle *artes aedificatoriae* delle opere architettoniche di matrice greco-ellenistica. Vitruvio sembra porsi come precursore di una visione più ampia della figura dell'architetto, secondo una concezione che sarà propria delle arti contemporanee, configurandolo non solo come colui che si occupa della gestione degli spazi, ma in quanto interprete di un fare poetico-architettonico. L'architettura è, di per sé, una codificazione della natura, non è dunque qualcosa che vi si contrappone, ma dalla quale trae ispirazione. Tale teoria si manifesta nell'elaborazione degli ordini architettonici, i quali sviluppano una derivazione dai rapporti proporzionali del corpo umano secondo una metafora antropomorfa. Ecco che il rapporto proporzionale più antico, ossia quello Dorico, calcola l'altezza della colonna moltiplicando per sei volte il suo diametro alla base, esattamente come l'uomo è alto sei volte la lunghezza del suo piede.

Il concetto di μιμησις³ trova dunque applicazione anche nella τέχνη⁴ architettonica,

concezione questa presente anche nel nono libro di Vitruvio, in cui si afferma che la natura ha creato il mondo secondo una regola architettonica, e nel capitolo sui venti, che richiama la stessa immagine dell'architetto imitatore di dio in quanto è in grado con le sue invenzioni e scoperte tecnico-scientifiche di riprodurre i fenomeni della natura (Migotto, 1990, p. xvi).

³ *Mimesis*, der. di μιμῆομαι (*mimēomai*), imitare. Il termine viene usato prevalentemente nel linguaggio filosofico, dapprima da Platone, il quale la condanna negativamente; le teorie platoniche dell'arte affermano che l'imitazione porta ad allontanarsi dal vero delle cose. Nell'estetica aristotelica, in seguito, il termine *mimesis* acquista valore positivo, poiché viene inteso come un concetto capace di descrivere una ricerca di imitazione di una realtà ideale ove l'artista opera come la natura.

⁴ Il termine *technē* indica il fare pratico e appartiene all'area semantica della scienza e del sapere: si tratta dunque di un "saper-fare". Si distingue rispetto al termine ποιησις (*poiesis*), cioè il "fare poetico". Tale risoluzione della forma va riconosciuta ad Aristotele, il quale elaborò una netta distinzione fra le due nozioni.

Secondo Vitruvio la figura dell'architetto è complessa e artisticamente completa, mentre la sua professionalità è data da numerose discipline e cognizioni. Si tratta di una scienza basata al contempo su esperienza pratica e dati teorici: il continuo e incessante esercizio è finalizzato alla produzione dello schema di un progetto; le conoscenze teoriche, invece, consistono nella dettagliata comprensione e dimostrazione dei progetti realizzati, studiati con cura al fine di rispettare moduli e regole prestabiliti. Questo è il motivo per il quale, secondo l'autore, quegli architetti che hanno cercato di realizzarsi iniziando una professione, aridi di concetti scientifici ma con un'esperienza prettamente materiale, non sono riusciti a farsi strada ed essere ricordati. D'altra parte, colui che si limita alla teoria non realizzerà mai nulla in senso pratico.

Anche in architettura si presentano i concetti di significato e significante – *quod significatur et quod significat* (Vitruvio, I 1, 3) –, dove il significato è l'obiettivo finale di cui si parla, mentre il significante la descrizione teorica elaborata sulle basi scientifiche del progetto.

Assolutamente necessaria, per un architetto, diviene la padronanza del disegno, mezzo d'espressione e di studio, utile allo sviluppo di un progetto precedentemente meditato.

L'architetto deve essere uno studioso eclettico: conoscitore della letteratura, abile disegnatore, esperto di geometria, matematica e scienza; deve inoltre padroneggiare la storia, la filosofia e la musica, senza trascurare gli ambiti medico, giuridico e astronomico: “*Et ut litteratus sit, peritus graphidos, erudium geometria, historias complures noverit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus, respinsa iurisconsultorum noverit, astrologiam coelique rationes cognitatas habeat*” (Vitruvio, I 1, 3).

Se l'importanza di certe discipline è facilmente intibile, risultano di poca comprensibilità le motivazioni per le quali un architetto debba essere anche un conoscitore delle tecniche musicali. Vitruvio porta come esempio le teorie armoniche e i rapporti tonali, poiché tali mezzi permettono di calibrare con precisione baliste catapultate e balestre sulla base del suono che viene emesso. Non è un caso che i fori alle estremità di queste armi, atti al fissaggio dei cordami, prendessero il nome di “semitoni”. Vitruvio cita altresì l'uso nei teatri di vasi in bronzo che fungevano da amplificatori, chiamati ἤχαια.⁵ Questi vengono disposti in cerchio sulla base di un criterio matematico, volto a organizzare le diverse intensità di suono, e suddivisi secondo accordi musicali di quarta, quinta, ottava e ottava doppia.

⁵ Si riportano a tal proposito gli esiti di una ricerca sperimentale condotta da studiosi delle università di Salonicco e Patrasso, presentata al convegno *The Acoustics of Ancient Theatres* (Patrasso, 18-21 settembre 2011): “*As the results of the mathematical model reveal, it is very probable that a real life prototype can be constructed with these characteristics that could have an ‘amplification’ effect on certain frequencies of up to 18 dB and maybe more, when placed in the correct position in the theatre*” (Karampatzakis et al., 2011, p. 7).

Le competenze mediche risultano fondamentali nella progettazione di un edificio, tenendo conto delle condizioni atmosferiche di un determinato luogo (*χλιματα*) per garantire ai suoi occupanti condizioni di vita salubri.

Intuitiva è la ragione per cui si renda necessaria la conoscenza delle norme giuridiche; l'astronomia, invece, ci insegna i punti cardinali, il corso degli astri, leggi senza le quali non sarebbe possibile comprendere nemmeno il funzionamento delle meridiane.

Vitruvio, fra le regole fondamentali dell'architettura, dispone sei differenti categorie:

- I. *Ordinatio* (τάξις), la giusta proporzione e misura delle parti di un'opera prese separatamente e apportate al tutto (Vitruvio, I 2, 2);
- II. *Dispositio* (διάθεσις), la collocazione degli elementi e la loro disposizione elegante all'interno dell'opera. Le forme della *dispositio* vengono chiamate *idéai* e si suddividono in: *ichnographia*, *orthographia*, *scaenographia*. L'icnografia, ovvero la descrizione in pianta delle forme architettoniche, richiede un corretto uso del compasso, della riga e di altre strumentazioni da disegno. Per ortografia si intende la rappresentazione verticale della facciata dell'edificio, rispettandone le proporzioni. Per scenografia, invece, si intende il tracciato della facciata in prospettiva, creando una convergenza di linee verso il punto di fuga. Queste forme nascono dalla *cogitatio*, cioè la progettazione, e dunque lo studio consapevole, e dalla *inventio*, l'inventiva, attuata per risolvere problemi complessi (Vitruvio, I 2, 2)
- III. *Eurythmia*, l'armonia dell'aspetto esteriore nelle parti e nel tutto. Questa ritmica si ottiene quando l'opera e le sue componenti conservano le proporzioni stabilite (Vitruvio, I 2, 3);
- IV. *Symmetria*, ossia il rapporto armonico tra le parti. Esattamente come nel corpo umano, la realizzazione architettonica deve seguire dei canoni di euritmica che ne definiscano la simmetria. Queste regole vanno seguite specialmente negli edifici sacri, dove il calcolo delle proporzioni avverrà mediante il dato del diametro delle colonne o, laddove presente, del triglifo (canone architettonico coerente alla progettazione dei templi). Tale modulo viene definito *embater* (Vitruvio, I 2, 4);
- V. *Decor*, la decorazione, la bellezza priva di difetto. Questa si ottiene rispettando la *statio* (θεματισμός), ossia la destinazione dei tipi di templi alla loro divinità. Ragion per cui i templi ipetri sono dedicati a Giove Folgore; quelli Dorici a Minerva, Marte ed Ercole; mentre i capitelli corinzi, per via degli ornamenti delicati e floreali, si confanno maggiormente a Venere, Flora, Proserpina e alle Ninfe delle fonti. Nel caso di Giunone e Diana si edificheranno templi ionici, in quanto la loro natura si esprimerà al meglio

attraverso la giusta contrapposizione tra la severità del dorico e la delicatezza del corinzio (Vitruvio, I 2, 5);

- VI. *Distributio*, la partizione dei materiali sulla base della loro disponibilità nella zona di edificazione e della loro trasportabilità in termini economici; l'architetto deve dunque essere versatile, in grado di adattarsi all'utilizzo di altri materiali per sopperire all'assenza dei prescelti. Altro criterio di *distributio* è la committenza: i requisiti devono rispondere alle esigenze del "capofamiglia" e della sua disponibilità economica (Vitruvio, I 2, 8).

Politeama "Garibaldi" di Palermo. Il progetto

Le teorie precedentemente esposte evidenziano la forte coerenza di Damiani Almeyda nei confronti della ricerca di un'estetica neoclassica. La sua gestione della progettazione e degli studi dimostra come non si tratti esclusivamente di un architetto che seguì le mode estetiche in voga nell'Ottocento: le sue ricerche erano spinte da una forte componente emotiva e passionale, sia nei confronti dell'estetica classica che nei riguardi dell'insegnamento delle arti.

Di particolare rilievo è il progetto del Politeama Garibaldi di Palermo, presentato nel 1866. Esso presenta moduli architettonici classici che si fondono coi materiali tipici dell'innovazione industriale, incorporando l'utilizzo del ferro non solo come elemento portante, ma inserendolo come complemento decorativo. Nella fattispecie possiamo osservare, all'interno del teatro, la presenza del busto in bronzo di Giuseppe Garibaldi, incorniciato da un colonnato esastilo di ordine corinzio situato esattamente sull'attico del boccascena.

La sala è realizzata a forma di ferro di cavallo, nascosta dalla forma semicilindrica del prospetto e progettata inizialmente per contenere oltre cinquemila persone (figg. 1, 2). La forma a ferro di cavallo, inoltre, trae ispirazione dal teatro romano. I palchi, scanditi da pilastri dal fusto rettangolare, si sviluppano su due ordini: l'inferiore è privo di capitelli, il superiore è arricchito da capitelli di ispirazione ionica.

All'esterno (fig. 3), l'elemento che più caratterizza gli influssi dell'architettura antica nel neoclassico di Damiani Almeyda è l'arco di trionfo posto all'ingresso, volto a esaltare la magnificenza del prospetto. In cima troviamo una quadriga in bronzo guidata da Apollo ed Euterpe – musa della lirica e della poesia –, inquadrata alla base da una cornice con elementi vegetali e scandita da acroteri di ispirazione pompeiana.

L'attico è adornato da un fregio continuo scolpito ad alto rilievo, che sovrasta un unico fornice con archivolti scolpiti raffiguranti vittorie alate. Le spalle dell'arco, ai lati del fornice, sono decorate da un'imitazione del primo stile pompeiano. La chiave di volta è arricchita dalla presenza di un'aquila, simbolo della città di Palermo, realizzata ad alto rilievo.

Echi della pittura pompeiana si colgono anche sulle pareti delle due ali ai lati dell'arco, due colonnati disposti a semicerchio che si sviluppano su due piani: quello inferiore, in ordine Dorico, è sormontato da una trabeazione con triglifi; quello superiore, in ordine Ionico e con colonne più slanciate, prelude al tamburo posto alla base della cupola in ferro e vetro che, non prevista nel progetto originario, fu aggiunta nel 1877.

Le decorazioni pittoriche sono disposte in modo mirato: l'imitazione del primo stile pompeiano è destinato alla facciata dell'edificio, mentre megalografie ispirate alla celebre Villa dei Misteri fanno da sfondo al colonnato Ionico del secondo ordine.

Influssi Pompeiani. Vincenzo Loria, Richter & C.

Nel 1880 circa Damiani Almeyda iniziò a elaborare un progetto editoriale intitolato *Istituzioni Ornamentali sull'Antico e sul Vero*, il cui scopo era quello di fornire a nuovi studenti e studiosi un compendio d'arte e disegno. Il progetto iniziale prevedeva tre volumi con centoventi tavole *in folio*, dei quali due per l'ornato e il terzo per i complementi architettonici. Dai carteggi conservati all'Archivio Damiani si può evincere che nel 1883 l'architetto partì alla volta di Torino, Parigi e Londra, portando con sé i bozzetti dei tre volumi allo scopo di cercare finanziamenti per la pubblicazione. Per via dei costi elevati, il progetto venne ridotto a soli due volumi.

Damiani Almeyda, avendo ottenuto in prestito dall'editore Langher una cifra iniziale per la pubblicazione, affidò la stampa alla tipografia Richter & C. di Napoli. Il primo volume uscì nel 1890 edito da Carlo Clausen – comprensivo di introduzione e sessanta tavole *in folio* –, mentre il secondo non fu mai stampato.⁶

Le tavole, prodotte con le tecniche della litografia e della cromolitografia, furono realizzate prevalentemente da Vincenzo Loria (Salerno, 1849 - La Spezia, 1939). Loria è stato un pittore, fotografo e incisore, specializzato nella paesaggistica ad acquarello. Studiò all'Accademia di Belle Arti di Napoli, seguito dal pittore Domenico Morelli (De Gubernatis, 1889, p. 265), e lavorò come disegnatore agli Scavi di Pompei (Romano, 2018, p. 184). Per gli scopi della presente ricerca, risultano di maggiore interesse le riproduzioni in varie tecniche dei paesaggi vesuviani e delle pitture parietali di Pompei.⁷ Lo studio delle pitture a tema archeologico fu incentivato dagli esperti di archeologia pompeiana Fausto e Felice Niccolini, con i quali Loria collaborò

⁶ Una sintesi particolarmente efficace dei processi che portarono alla prima pubblicazione delle *Istituzioni Ornamentali sull'Antico e sul Vero*, è riportata nella pagina internet dedicata dell'Archivio Damiani, opera dell'archivista Dott.ssa Antonia D'Antoni.

⁷ Le illustrazioni di Loria circolarono in biblioteche, accademie e musei italiani, e una serie di incisioni furono destinate anche a diversi spazi espositivi americani, contribuendo alla notorietà dell'artista.

producendo alcune illustrazioni per l'opera *Le case e i monumenti di Pompei* (1887), edita in quattro volumi tra il 1854 e il 1896 (Romano, 2018, p. 184).

Loria curò, inoltre, l'apparato grafico per un altro testo cardine dell'archeologia pompeiana ottocentesca, i *Dipinti murali scelti di Pompei* di Edoardo Cerillo (1887), pubblicato dalla stessa tipografia che, tre anni più tardi, darà alle stampe le *Istituzioni Ornamentali* di Damiani Almeyda, la Richter & C.⁸ Come scrisse Giulio De Petra nella Prefazione (1887, p. 3): “L'esecuzione affidata allo Stabilimento Richter & C. è la più accurata e la più splendida che possa desiderarsi”. Non sorprende, dunque, che la realizzazione delle cromolitografie per l'opera di Giuseppe Damiani Almeyda fosse stata affidata proprio a Vincenzo Loria.

La tipografia Richter & C., fondata nel 1842 dallo svizzero *Carlo Rüesch*, fu una delle più importanti tipografie italiane, specializzata soprattutto nelle cromolitografie e nelle produzioni in quadricromia. La tipografia divenne fornitrice ufficiale della Casa Reale e, alla fine dell'Ottocento, stampava cartoline, cartelloni e dépliant pubblicitari.⁹

Considerazioni conclusive

Lo studio approfondito delle membrature architettoniche antiche, disegnate da Damiani Almeyda e tradotte in cromolitografie dalla mano esperta di Loria, hanno lasciato un segno tangibile nell'architettura moderna del Sud Italia. Il monumento cardine di questa Scuola, il Politeama Garibaldi di Palermo (1874), esemplifica il tentativo di unire in un solo edificio modi di costruire moderni e decorazioni antiche, mettendo in scena una efficace quanto riuscita commistione tra due epoche lontane ma vicine (Barbera, 2009).

Evidenze degli influssi classici (e in particolare pompeiani) nell'opera di Damiani Almeyda si evincono effettuando un controllo incrociato fra le tavole di *Istituzioni Ornamentali*, i bozzetti progettuali del volume e quelli per il Politeama “Garibaldi” di Palermo (figg. 7, 8). Si noti, in particolare, il capitello ionico in alto a destra alla tavola D81 (fig. 6) e lo si confronti con quelli raffigurati nelle tavole in figg. 12 e 15.¹⁰

Ancora la tavola D81 ci consente di rilevare echi della plastica pompeiana nel progetto per i capitelli del Politeama. Quest'ultima contiene, in alto a destra, la rappresentazione di un capitello

⁸ Portano la firma della Richter & C. anche le illustrazioni presenti in *Le case e i monumenti di Pompei*, opera di diversi autori.

⁹ È possibile reperire queste notizie sul sito del British Museum. Consultabile al seguente link: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/AUTH226080> (ultima consultazione in data 27/11/2022).

¹⁰ Per necessità di carattere espositivo abbiamo preferito citare la numerazione delle tavole assegnata dall'Archivio Damiani di Palermo. Si ricorda che i bozzetti e i progetti per il Politeama sono cronologicamente antecedenti alle tavole delle *Istituzioni Ornamentali*.

composito con decorazione antropomorfa, che riteniamo ispirata a un'antefissa da Pompei raffigurata – in alto a sinistra – alla tavola D10 (fig. 9).

In questo primo volume, alla tavola VI della *Casa di Castore e Polluce*, troviamo diverse icone cui fece riferimento Damiani Almeyda per il Teatro Politeama, in particolare nella raffigurazione della quadriga che sovrasta il Teatro e della lira presente nel capitello (Niccolini, 1854, I).

Il lavoro congiunto di Giuseppe Damiani Almeyda e Vincenzo Loria apre inoltre il campo a ulteriori osservazioni. Il particolare interesse di Damiani Almeyda nei confronti delle architetture classiche, e nella fattispecie romane, ha permesso non solo lo sviluppo di un nuovo stile architettonico, ma la ricostruzione delle policromie originarie proprie di reperti e membrature architettoniche oggi inevitabilmente deteriorati.

In questo, oltre all'azione impietosa del tempo e degli agenti atmosferici, non vanno dimenticati i pesanti bombardamenti occorsi durante il Secondo conflitto mondiale, che hanno profondamente danneggiato alcuni settori della città antica di Pompei e portato alla distruzione di numerose evidenze archeologiche. È grazie al lavoro attento dell'architetto e dell'acquerellista che, ad esempio, siamo in grado di risalire alla condizione originale di pitture parietali come *Diana e Atteone* dalla Casa di Sallustio a Pompei, distrutta nel 1943 durante un attacco angloamericano e “sopravvissuta” nella riproduzione a tempera di Loria.

Tavole originali dell'Archivio Damiani di Palermo

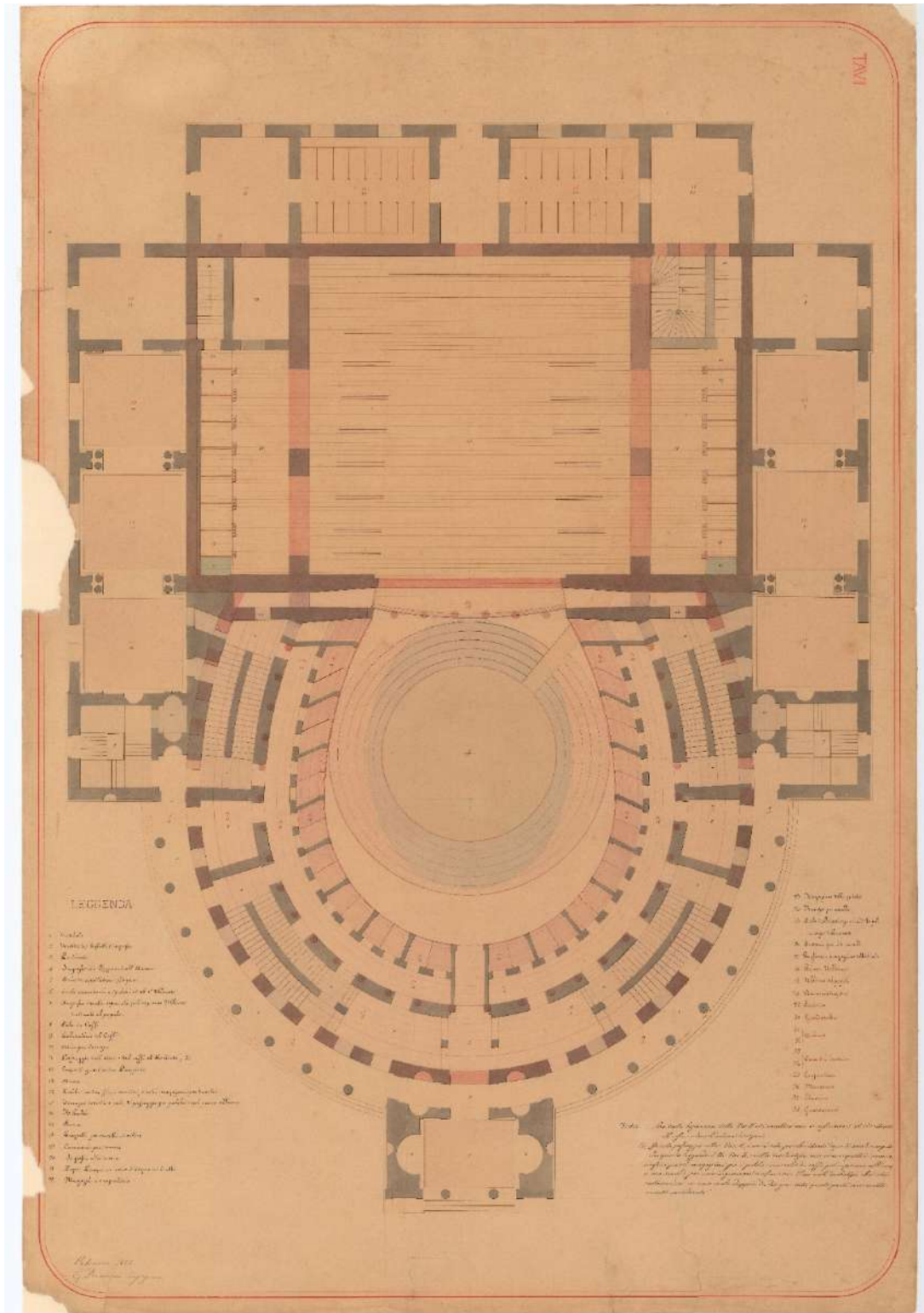


Fig. 1: "D13 – Icnografia del Politeama Garibaldi", 1866. China e acquerello su cartoncino, costruito in scala 1:100.

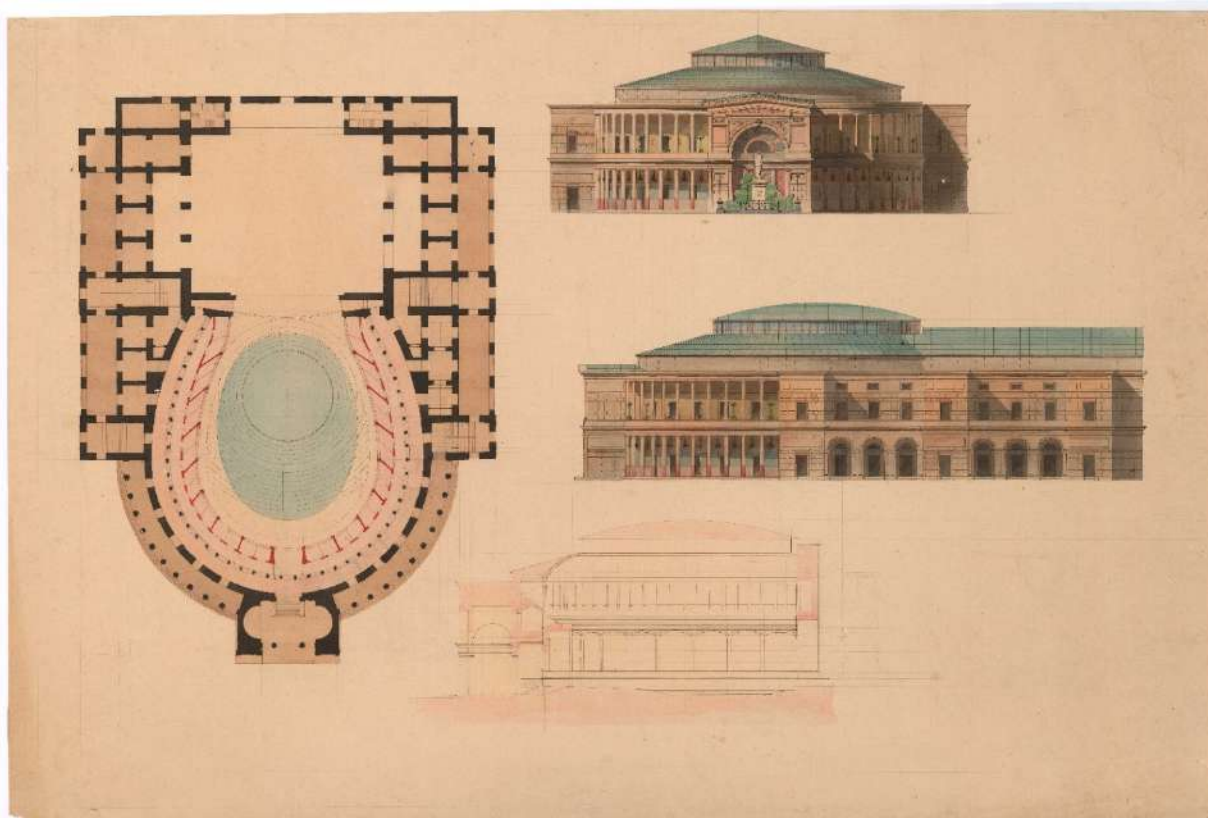


Fig. 2: "D19 - Tavola d'insieme", 1866. China e acquerello su carta. La tavola presenta una pianta del teatro in scala 1:200, il prospetto principale e il prospetto lato sud in sezione longitudinale.

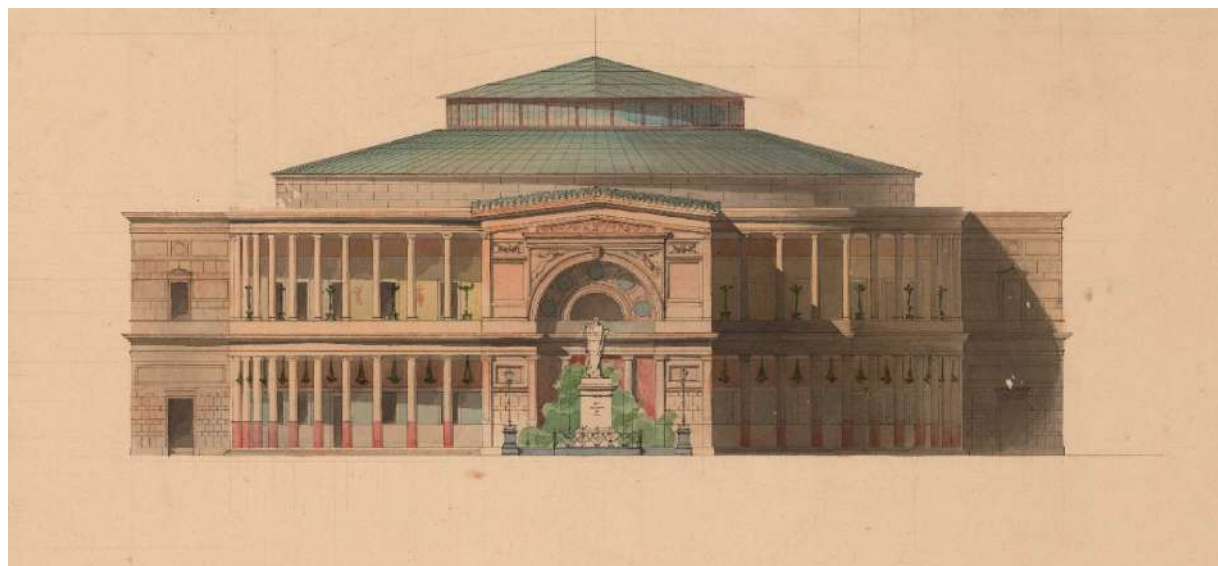


Fig. 3: "D19 - Tavola d'insieme", dettaglio.

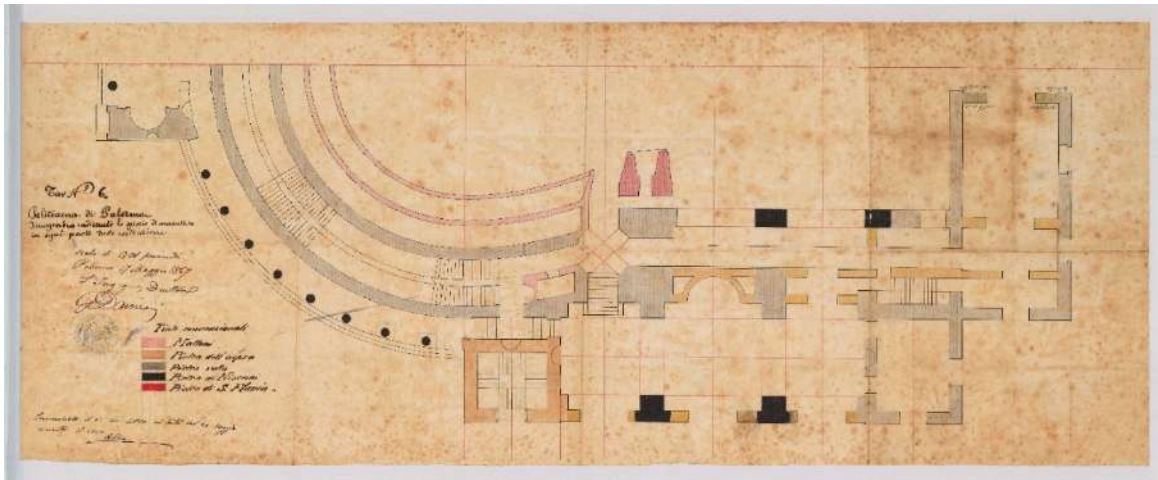


Fig. 4: “D26 - Politeama, pianta con legenda delle tipologie murarie”, s.d. China e acquerello su carta lucida, progetto in scala 1:100 delle diverse murature per il teatro. L’annotazione “scala di 0,01 per metro” è corredata da una legenda delle campiture che differenziano i diversi materiali, come i mattoni per i palchi e i corridoi, la pietra dell’aspra per l’ingresso e scala separate per l’Ubbione (l’ordine) destinato al popolo, e la pietra di Niscemi per il colonnato.



Fig. 5: “D26 - Politeama, pianta con legenda delle tipologie murarie”, dettaglio.

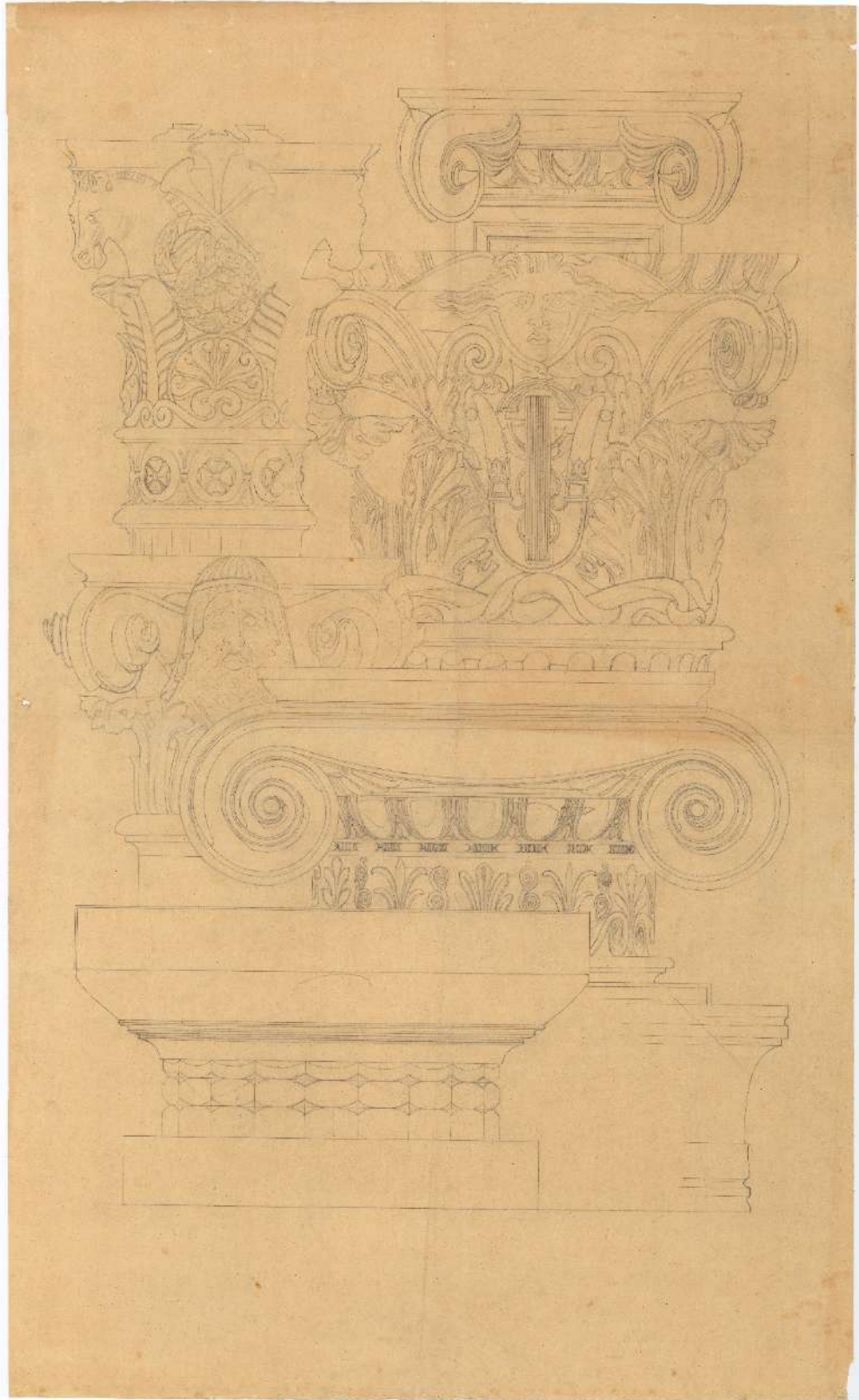


Fig. 6: “D81 Politeama, dettagli di capitelli”, s.d. Matita su carta lucida, capitelli in scala 1:2. Il disegno composito raccoglie diversi studi per la realizzazione delle colonne del Politeama.

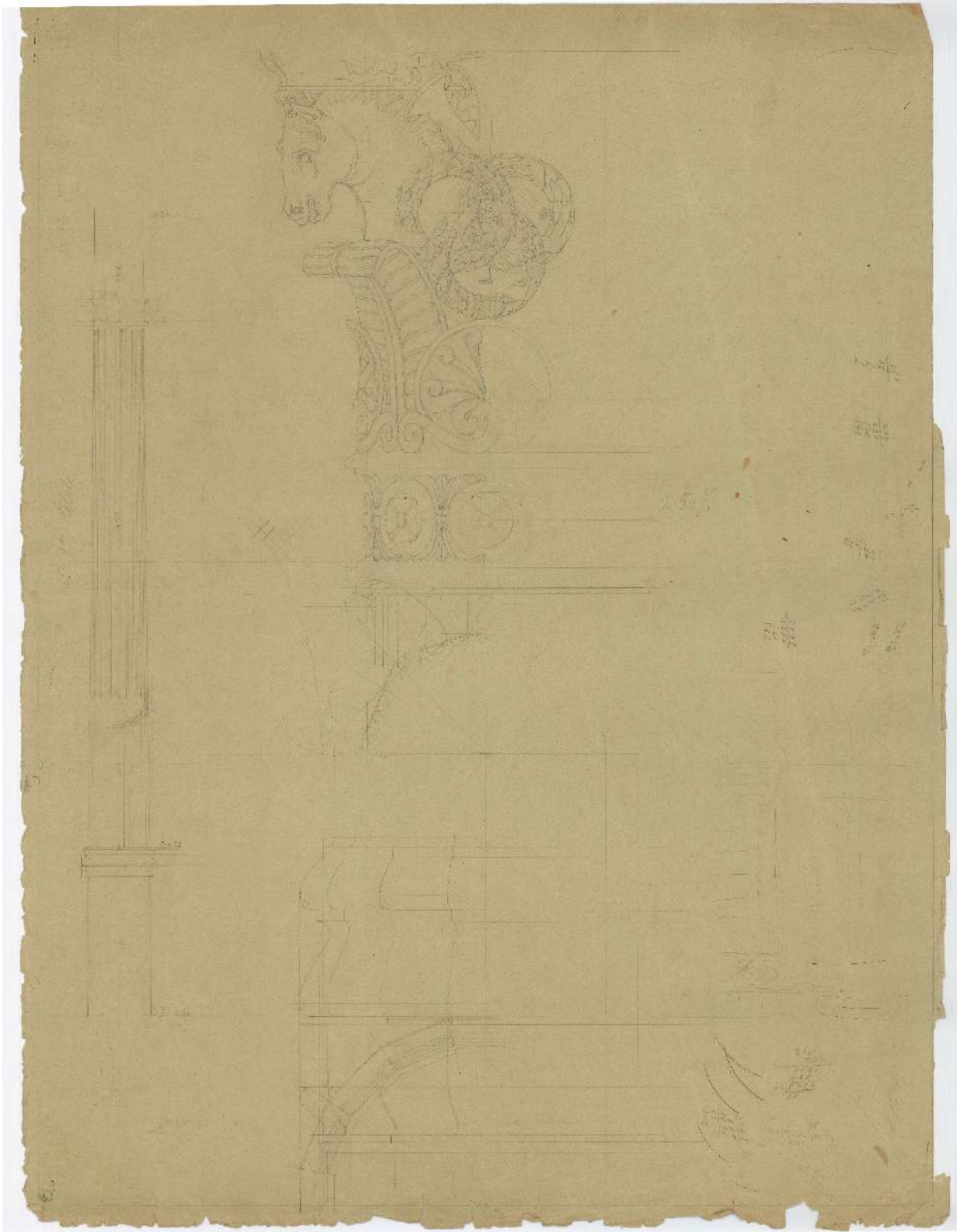


Fig. 7: "D82 Politeama, dettagli colonna e dettaglio di capitello corinzio con protome equina", s.d. Matita su cartoncino, capitello in scala 1:2, colonna in scala 1:10.

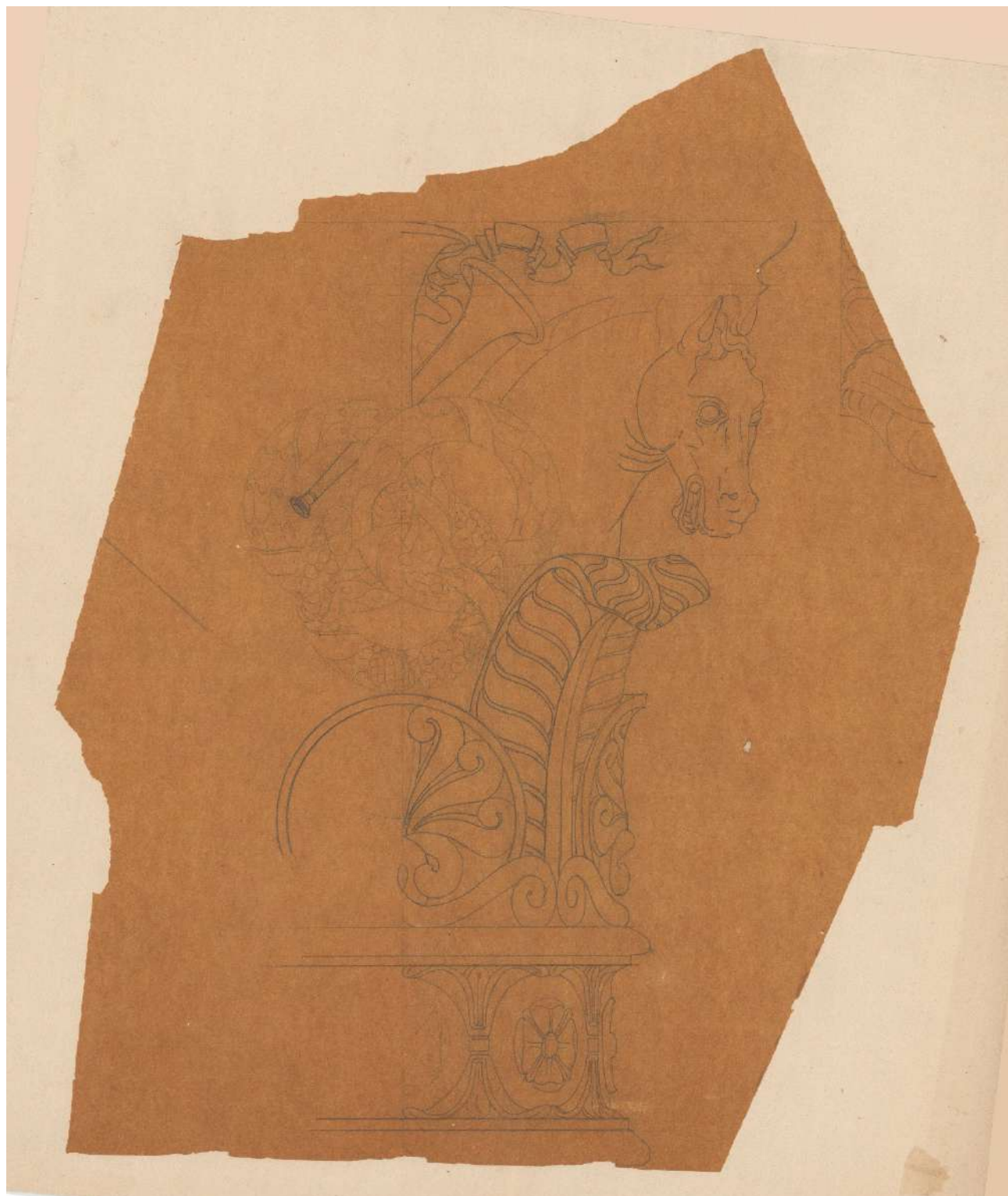


Fig. 8: "D83 Politeama, dettaglio di capitello corinzio con protome equina", s.d. Matita su carta lucida incollata su cartoncino.



Fig. 9: "D10 Pompei - Particolari al vero", s.d. Acquerello su carta, disegno dal vero di modanature e antefisse pompeiane.



Fig. 10: “D13 Frammenti pompeiani”, s.d. Matita rossa e bianca su carta, disegno di frammenti pompeiani quali fregio, protome e zampa leonina. Sul recto l’annotazione del precedente progetto editoriale, che posiziona la tavola in “vol. I tav. 17”.

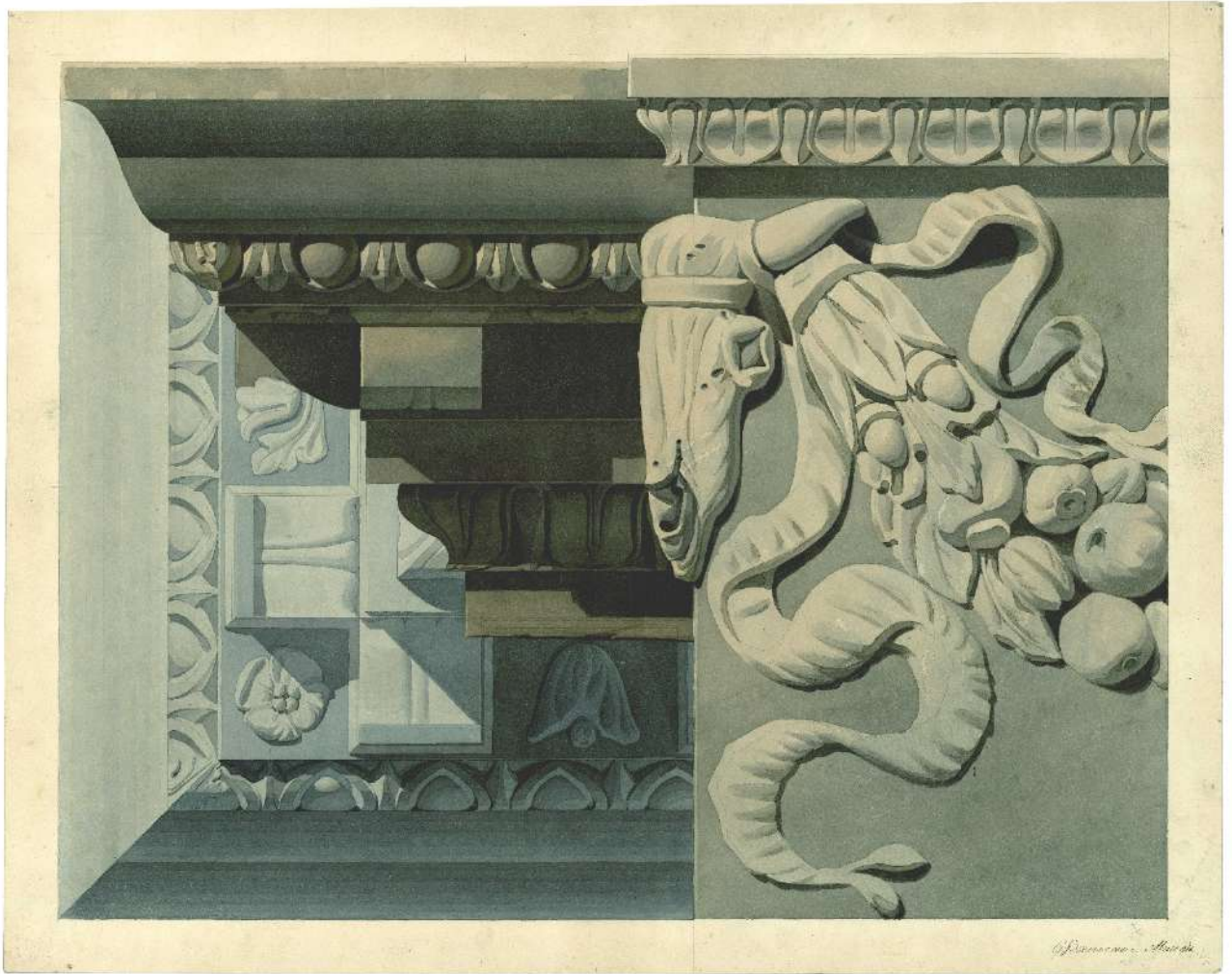


Fig. 11: "D20 Ara e cimasa in Pompei", s.d. Acquerello su carta, disegno dal vero, ara e cimasa romane.

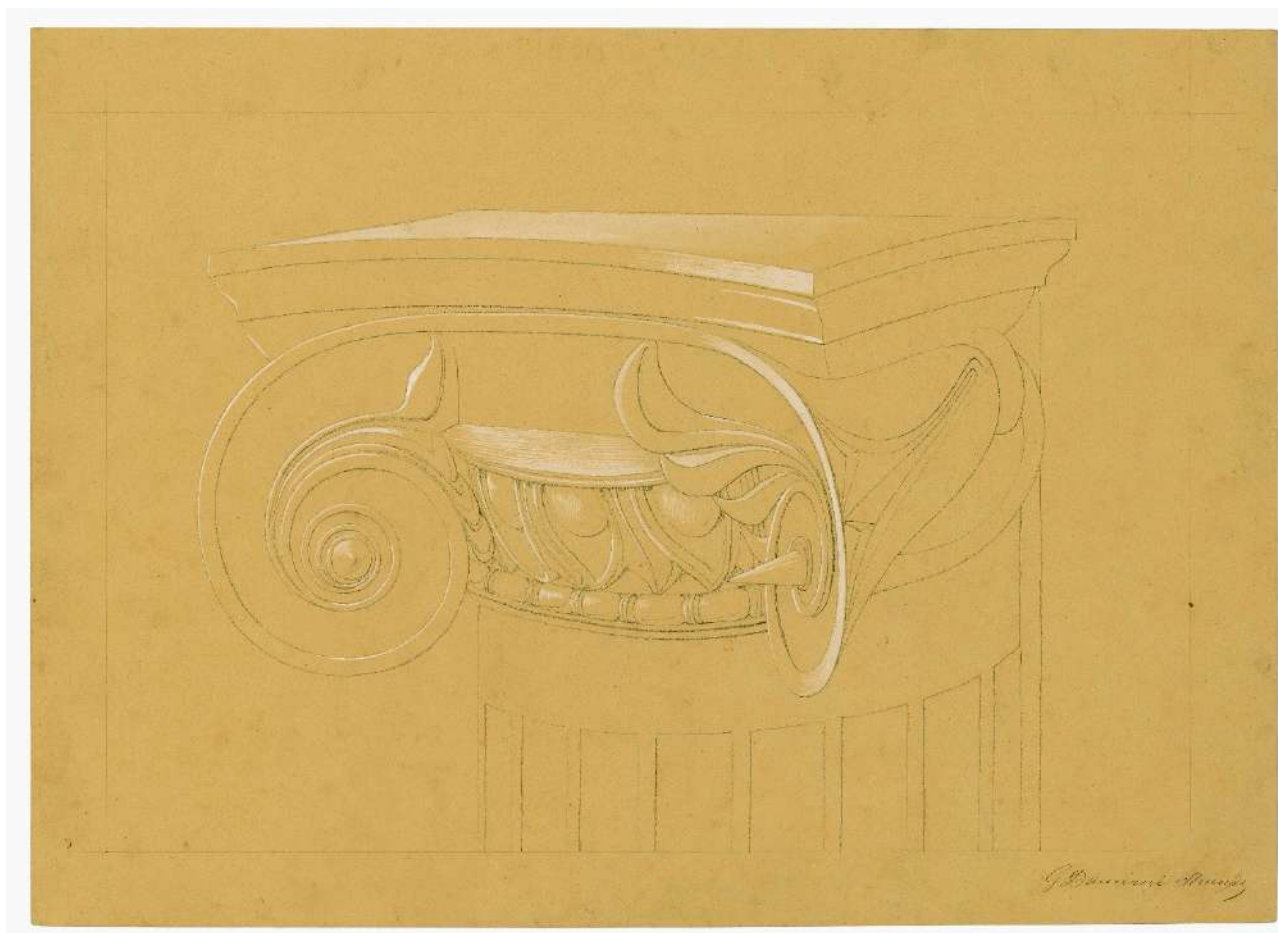


Fig. 12: "D34 - Capitellino pompeiano", s.d. Matita e biacca su carta ocre, mezzo capitello ionico, sul recto annotazione "Pompeian".



Fig. 13: "D36 bis Maschere, cimasa e piede", s.d. Acquerello su cartoncino, tavola composta raffigurante maschere teatrali, cornice e zampa leonina. Appartenente al vol. II del primo piano editoriale. Sul verso diverse annotazioni di stampa per il tipografo.



Fig. 14: "D36 Maschere, borchie e cornice pompeiane", s.d. Acquerello su carta, tavola composta di maschere pompeiane.

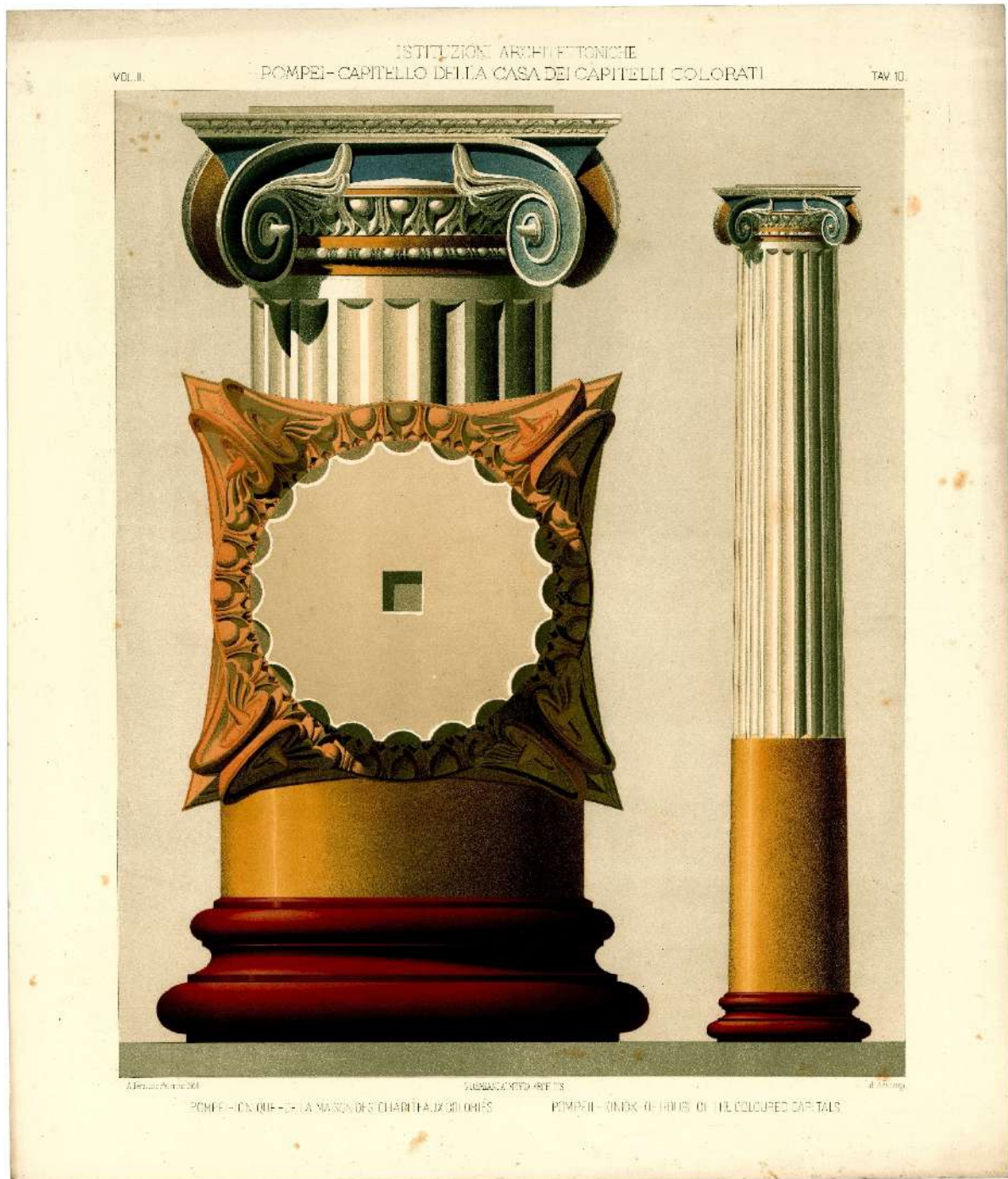


Fig. 15: “S2 Vol. II Tav. 10 Pompei - Capitello della Casa dei Capitelli Colorati”, 1884. Cromolitografia di A. Brangi, tavola composta di capitello e colonna in stile ionico, veduta frontale e in sezione. Tavola presente in “Istituzioni Ornamentali sull’Antico e sul Vero”.

Bibliografia

- Avella, F. (2011). Un'opera giovanile di Giuseppe Damiani Almeyda: il caffè del 1859. Dal disegno d'archivio alla visualizzazione digitale. In C. Gambardella (a cura di), *Le vie dei mercanti. S.A.V.E. Heritage Safeguard of Architectural, Visual, Environmental Heritage* (pp. 1-10). La scuola di Pitagora.
- Avella, F. (2014). La stufa di Giuseppe Damiani Almeyda. Dai disegni originari alla rappresentazione digitale. In M. Vesco (a cura di), *Ricostruire - 1. Architettura - Storia - Rappresentazione. Quaderni della Sezione SfeRA del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo* (pp. 45-60). Caracol.
- Avella, F. (2015). *Il Gran Caffè di Giuseppe Damiani Almeyda*. Caracol.
- Avella, F. (2018a). An Unrealized Project: The Great Cemetery by Giuseppe Damiani Almeyda. From Archive Drawings to Three-Dimensional Reconstruction. In E. Castaño Perea & E. Echeverria Valiente (a cura di), *El Arquitecto, de la Tradición al Siglo XXI. XVI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Architectural Draughtsmanship* (pp. 1419-1432). Universidad de Alcalá.
- Avella, F. (2018b). Conjectural reconstruction from archive drawings: methodological aspects. In R. Salerno (a cura di), *Rappresentazione materiale/immateriale. Drawings as (in)tangible Representation. Atti del 40° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione* (pp. 301-310). Gangemi.
- Avella, F. & Montalto, C. (2013). Il progetto di Giuseppe Damiani Almeyda per il teatro Massimo di Palermo. In N. Marsiglia (a cura di), *La ricostruzione congetturale dell'architettura: storia, metodi, esperienze applicative* (pp. 202-212). Grafill.
- Barbera, P. (2008). *Giuseppe Damiani Almeyda. Artista, architetto, ingegnere*. Promolibri.
- Barbera, P. (2009). Giuseppe Damiani Almeyda's Architecture: Constructing the Modern Restoring the Ancient. The Politeama Theatre's dome in Palermo. In K.-E. Kurrer, W. Lorenz & V. Wetzck, *Third International Congress on Construction History* (pp. 119-126). Neunplus.
- Barbera, P., et al. (2011). *Giuseppe Damiani Almeyda. Arte e scienza in architettura*. Lombardi.
- Brinkmann, V. (1996). Policromia. *Enciclopedia dell'Arte Antica-Treccani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/policromia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.
- Carocci, C.F. (2009). Giuseppe Damiani Almeyda's Architecture: Constructing the Modern Restoring the Ancient. The Cathedral of Marsala. In K.-E. Kurrer, W. Lorenz & V. Wetzck, *Third International Congress on Construction History* (pp. 305-312). Neunplus.
- Cerillo, E. (1887). *Dipinti murali scelti di Pompei*. Richter & C.

Cianciolo Cosentino, G. (2008). Un percorso bibliografico su Giuseppe Damiani Almeyda. In R. Pirajno, M. Damiani & P. Barbera (a cura di), *Giuseppe Damiani Almeyda. Una vita per l'architettura tra insegnamento e professione* (pp. 71-75). Salvo Palermo.

Costanzo, C. (2015). La committenza dei Florio nel segno del Liberty ecclesiastico: la chiesa di S. Antonio da Padova a Favignana. In M.C. Di Natale & M. Vitella (a cura di), *Arredare il sacro. Artisti, Opere e Committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo* (pp. 145-156). Skira.

D'Antoni, A. (2016). Biografia Damiani Almeyda G. *Archivio Damiani*.
<http://www.archiviodamiani.it/creators/10>

D'Antoni, A. (s.d.). Corrispondenza (1880-1908), Carteggio con la ditta Richter & C. di Napoli, di proprietà di Carlo Rüesch (1887-1892, 132 uu.dd., 217 cc.). *Archivio Damiani*.
<http://www.archiviodamiani.it/fonds/952/units/15127>.

Damiani Almeyda, G. (1889-1890). *Il vero e l'antico nelle arti e nelle scienze moderne. Discorso inaugurale per la riapertura degli studi nell'anno accademico 1889-90 nella r. Università di Palermo*. Tipografia dello Statuto.

Damiani, M. (2007). Il pensiero di Damiani Almeyda sul disegno. In C. Fiore, F. Avella & M. Milone (a cura di), *Designare. Il disegno e le tecniche di rappresentazione nella scuola palermitana* (pp. 60-69). Caracol.

De Gubernatis, A. (1889). *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*. Tipi dei successori Le Monnier.

De Petra, G. (1887). Prefazione Ai Lettori. In E. Cerillo, *Dipinti murali scelti di Pompei* (P. d'Amelio, a cura di) (p. 3). Richter & C.

Fundarò, A.M. (1974a). *Palermo 1860-1880: un'analisi urbana attraverso progetti ed architetture di Giuseppe Damiani Almeyda*. S.T.ASS.

Fundarò, A.M. (1974b). *Il concorso per il Teatro Massimo di Palermo*. S.T.ASS.

Fundarò, A.M. (1992). *Damiani Almeyda*. Ariete.

Fundarò, A.M. (1999). *Giuseppe Damiani Almeyda: tre architetture tra cronaca e storia*. Flaccovio.

Gacco, T. 2020. Dipinti murali scelti di Pompei – Cerillo/Loria 1887. *Pompei Online*.
<https://www.pompeionline.net/infoanews/pompei-scavi-news/142-percorsi-di-visita-serali-a-pompei-ed-ercolano-dalle-20-00-alle-24-00>.

Gallo, L. (1997). *Il Politeama di Palermo e l'architettura policroma dell'Ottocento*. L'epos.

Giuffrè, M. (2004). Palermo. Le città di Giovan Battista Filippo Basile e di Giuseppe Damiani Almeyda. In L. Mozzoni & S. Santini (a cura di), *Il disegno e le architetture della città eclettica. Atti del IV Convegno di architettura dell'Eclettismo* (pp. 163-187). Liguori.

- Inzerillo, L. (2012). The color to know the project ideas. The drawings of Giuseppe Damiani Almeyda. In M. Rossi & A. Siniscalco (a cura di), *Colore e colorimetria: contributi multidisciplinari. Atti della Ottava conferenza nazionale del Colore* (pp. 306-313). Maggioli.
- Inzerillo, L. & Di Paola, F. (2012). Giuseppe Damiani Almeyda: design drawings compared. In M. Úbeda Blanco & A. Grijalba Bengoetxea (a cura di), *14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (pp. 179-182). Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones.
- Karampatzakis, P. et al. (2011). A study on Aristoxenus acoustic urns. *The Acoustics of Ancient Theatres*. <http://ikee.lib.auth.gr/record/127577/files/A%20study%20on%20Aristoxenus%20acoustic%20urns.pdf>
- Lo Tennero, G. (1993). Damiani Almeyda Giuseppe. In L. Sarullo (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani. Architetti* (pp. 126-127). Novecento.
- Migotto, L. (1990). *De Architectura Libri X* (traduzione e commento critico a cura dell'autore). Studio Tesi.
- Niccolini, A. (1854-1896). *Le case e i monumenti di Pompei* (4 voll.).
- Palazzotto, E. (2003). La didattica di Giuseppe Damiani Almeyda. In E. Palazzotto (a cura di), *La didattica dell'architettura a Palermo. 1860-1915* (pp. 67-92). Hevelius.
- Palladio, A. (1570). *I quattro libri dell'architettura* (vol. I). In Venetia, Appresso Dominico de' Franceschi. Consultabile presso: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k322764c>
- Pirajno, R., Damiani, M. & Barbera, P. (2008). *Giuseppe Damiani Almeyda. Una vita per l'architettura, tra insegnamento e professione*. Salvare Palermo.
- Romano, C. (2018). Recensione a "Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti". *Rivista di Studi Pompeiani*, n. 28, 181-188.
- Sessa, E. (2006). Damiani Almeyda, Giuseppe. In C. Napoleone (a cura di), *Enciclopedia della Sicilia* (pp. 331). Ricci.
- Tocci, C. (2013). Art and Science of Building in the Work of Giuseppe Damiani Almeyda. In R. Pisano, D. Capecchi & A. Lukešová (a cura di), *Astronomy and Engineering. Critical Problems in the History of Science and Society. Proceedings of the 32nd International Congress of the Italian Society of Historians of Physics and Astronomy* (pp. 375-382). Scientia Socialis, UAB.
- Vitruvio. (1991). *De Architectura* (L. Migotto, a cura di, trad.). Studio Tesi.

La bellezza spiegata a parole di *Chiara Sparacio**

ABSTRACT (ITA)

Partendo dalle correnti del fonosimbolismo secondo cui il significato profondo delle parole delle lingue indoeuropee è racchiuso già all'interno delle radici linguistiche, si sono volute analizzare alcune parole utilizzate per indicare la bellezza. Per evidenziare la continuità linguistica sono state scelte alcune parole dal latino, dal greco e dal sanscrito. Di queste parole sono state analizzate le rispettive radici con l'intenzione di apprezzarne le intenzioni etimologiche.

Parole chiave: bellezza, parole, radici, fonosimbolismo, etimologia

Explaining beauty through words by *Chiara Sparacio*

ABSTRACT (ENG)

Moving from the currents of phonosymbolism, for which the profound meaning of the words of the Indo-European languages is already contained within the linguistic roots, the essay deals with several words which express the concept of beauty. To highlight the linguistic continuity, different words from Latin, Greek and Sanskrit have been chosen. The roots of these words have been analyzed in order to underline their etymological intentions.

Keywords: beauty, words, roots, phonosymbolism, etymology

* UniTreEdu

Il titolo di questo articolo è *La bellezza spiegata a parole*.¹ Ovviamente si tratta di un titolo pretestuoso: come è possibile spiegare la bellezza a parole? Forse ci si può riuscire, forse le parole possono aprire uno spiraglio su quell'infinito multiforme che è la bellezza, ma, affinché siano efficaci, è necessario che a usarle sia un poeta. Chi scrive non è un poeta ma una linguista, una studiosa di simboli fonetici e lingue antiche. Se in questo testo ci sarà della poesia, se si riuscirà quindi a mostrare uno spiraglio della bellezza di cui si parla, il merito non sarà dell'autore, bensì della potenza delle parole e delle radici che le compongono.

Si è detto in apertura che la bellezza è ineffabile, ovvero che non può essere spiegata a parole; visto che questo articolo sarà interamente incentrato sullo studio delle radici linguistiche, varrà la pena mostrare il *modus operandi* che ci attende e indagare subito l'etimologia di questa parola.²

1. Introduzione

1.1. Ineffabile

Il vocabolario ci dice che ineffabile è “ciò che non si può esprimere con le parole” e allora *ineffabile* è qualcosa che non può essere inserito in una definizione o in una descrizione. È un termine dal significato molto profondo e impegnativo, con cui si sono confrontati intellettuali e artisti di ogni epoca.

Ma come arriva la parola “*ineffabile*” a esprimere questo significato?

Per rispondere a tale quesito, ci avvaliamo del supporto della linguistica, quella disciplina che si occupa dello studio delle parole nel contesto del loro utilizzo attraverso le lingue, il tempo e lo spazio. La parola *ineffabile* viene dal latino *ineffabilem*; scomponiamola nelle parti di cui è composta: in-ex-f-abile.

¹ Questo articolo è frutto di un intervento tenutosi al Festival Internazionale di Filosofia di Ischia e Napoli, “La Filosofia, il Castello e la Torre”, il cui argomento principale era la bellezza. In un consesso di filosofi, psicologi e architetti, questo intervento ha voluto offrire un contributo linguistico e filologico al dibattito.

² Per l'analisi dei termini proposti nel presente articolo, verrà utilizzata come fonte principale di ricerca delle radici indoeuropee il *Dizionario Etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee - indoeuropeo - sanscrito, greco, latino* di Franco Rendich (2018). Si specifica che Rendich abbraccia il filone linguistico che cerca di ricostruire una ipotetica lingua madre attraverso le radici delle parole arrivate fino a noi; lo studioso, col tempo e con la ricerca, ha ricostruito il ventaglio di significati da cui si attingerà nel corso di questo intervento. Si precisa che, per quanto concerne i termini italiani si è utilizzato come materiale bibliografico di riferimento Gabrielli (s.d.), Etimo italiano (s.d.); rispetto ai termini latini, ci si è avvalsi di Olivetti (2003-2025), Pianigiani (2004-2008), Garzanti (2022); in relazione alle parole greche si è attinto a Olivetti (s.d.); per quanto concerne, infine, il sanscrito ci si è riferiti a Monier (s.d.), Apte (2003).

In è suffisso che denota una negazione del concetto espresso successivamente.³

Ex è il prefisso che indica un movimento di moto da luogo, una uscita.⁴

La *-f-* sta per il verbo *for, faris*, che vuol dire “narrare”.

-abile è un suffisso aggettivale che indica la possibilità o la necessità di fare quanto predicato dal verbo.⁵

Il verbo *for, faris, fasus sum, fari* viene dalla radice indoeuropea *BHĀ che, da uno studio sinottico delle parole derivanti da questa radice, vuol dire qualcosa del tipo “effetto [Ā] di uno spostamento [H] di energia [B]” e, di conseguenza, “apparire”, “splendere”, “mostrare”, “manifestare”, “parlare”, “dire”.

***BHA:**
«effetto [A] di uno spostamento [H] di energia [B]»,
«apparire», «splendere», «mostrare», «manifestare»,
«parlare», «dire».

Sanscrito:
भा भाति -> BHĀ BHĀTI: «splendere», «irradiare»

Greco:
BHA > PHA
Φαίω -> phaino: «mettere in luce», «mostrare»
Φημι -> phemi: «dire», «parlare», «mostrare a parole»

Latino:
PHA > FA
For faris: «dire», «parlare», «raccontare»

***FOR, FARIS,
FASUS SUM,
FARI: «DIRE»**

La radice *BHĀ, nelle lingue derivate dall'indoeuropeo, genera parole più o meno simili, più o meno conservative nelle successive lingue.

In sanscrito, per esempio, si conserva perfettamente generando il verbo **भा भाति** /bhā/, /bhāti/ che significa “splendere”, “irradiare”.

³ In-appetente: che non ha appetito; in-offensivo: che non può offendere; in-derogabile: che non può essere derogato.

⁴ Ex-it: andare fuori; ex-cursus: fuori dal corso normale della conversazione, divagazione; ex-cattedra: dalla cattedra: con solennità.

⁵ Am-abile: idoneo ad essere amato; raccomand-abile: idoneo ad essere raccomandato; iniett-abile: che può essere iniettato.

In greco, il suono occlusivo bilabiale sonoro /bh/ perde la caratteristica sonora e si trasforma nel suono occlusivo bilabiale sordo /ph/:

/bh/ > /ph/

Φαίνω /fainō/: “mettere in luce”

Φημί /fēmi/: “parlare”, “mostrare a parole”, “raccontare”.

In latino il suono occlusivo bilabiale sonoro /bh/ perde la caratteristica sonora e si fricattizza:

/bh/ > /ph/ > /f/

For, faris: parlare

Ecco perché possiamo dire *ineffabile* riferendoci a una qualche cosa che non può essere espressa, raccontata, mostrata, resa visibile attraverso le parole e questo perché, come dice Dante nel *Convivio*, o la mente non riesce a capirla⁶ o la capisce ma non riesce a dirla.⁷

La bellezza non può essere spiegata a parole quando viene trattata come un *simbolo*, ovvero come una sorta di espediente per mostrare il tutto in un uno.

1.2. Simbolo

Il termine “simbolo” viene dal greco συν-βάλλω, /sun-ballō/.

Il prefisso συν /sun/ si svilupperà in latino come “*cum*” e in italiano come “*con*”; facile allora intuire, qualora non si sapesse, che συν /sun/ significa “insieme”, “con”.

Il verbo βάλλω, /ballō/ vuol dire “lanciare”, “porre”, “collocare”.

Συν-βάλλω /sun - ballō/ esprime, dunque, i significati di “porre insieme, tenere insieme, racchiudere, raccogliere”.

Il simbolo è una pluralità espressa in una unità, è un insieme molteplice perfettamente in equilibrio in cui ogni singola sfaccettatura è indispensabile (per i cattolici, ad esempio, la Trinità è un rilevante esempio di simbolo).

⁶ Si rimanda a tal proposito, al *Convivio*, trattato III, canzone II, cap. III, par. 12-13: “12. Onde, acciò che questa natura si chiama mente, come di sopra è mostrato, dissi ‘Amore ragionare ne la mente’, per dare ad intendere che questo amore era quello che in quella nobilissima natura nasce, cioè di veritate e di vertude, e per ischiudere ogni falsa opinione da me, per la quale fosse sospicato lo mio amore essere per sensibile dilettazone. Dico poi disiosamente, a dare ad intendere la sua continuanza e lo suo fervore. 13. E dico che ‘move sovente cose che fanno disviare lo 'ntelletto’. E veramente dico; però che li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiato voleano cose conchiudere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi pareva di fuori alienato: come chi guarda col viso co[me] una retta linea, prima vede le cose prossime chiaramente; poi, procedendo, meno le vede chiare; poi, più oltre, dubita; poi, massimamente oltre procedendo, lo viso disgiunto nulla vede” (Alighieri, 1988).

⁷ Si veda, in merito, il *Convivio*, trattato III, canzone II, cap. III, par. 15: “15. E questa è l'altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo 'ntelletto vede compiutamente seguace. E dico l'anima ch'ascolta e che lo sente: ‘ascoltare’, quanto a le parole, e ‘sentire’, quanto a la dolcezza del suono” (Alighieri, 1988).

Il simbolo è qualcosa che in sé racchiude il tutto, è un nucleo di attrazione e compressione; il simbolo è un uno che per essere spiegato ha bisogno di mille parole che, a loro volta, non basterebbero a esaurirne il significato.

1.3. Il diavolo

In greco antico, il contrario del suffisso *συν* /sun/ è *δια* /dia/ che indica separazione e allontanamento. Facile dedurre che, dal punto di vista etimologico, il contrario di *simbolo* sia *diavolo*, da *δια-βάλλω* /dia- ballō/: “ciò che separa”. Se *συν-βάλλω* /sun-ballō/ vuol dire “unire, raccogliere assieme”, *δια-βάλλω* /dia-ballō/ significa “allontanare”.

Quando pensiamo di poter spiegare un simbolo a parole, stiamo cedendo a una tentazione diabolica: stiamo dividendo, frammentando, anziché tenere unito.

Alla luce di questa disamina, si può asserire che anche le parole sono simboli *tout court*. Le parole che usiamo per esprimerci fanno uno sforzo di trasposizione di concetti lontani nel tempo e insiti nei nostri cuori arrivando al compromesso di esprimere una parte per il tutto, quella parte che in quel momento ritengono più rilevante. In questo articolo le parole verranno trattate come simboli atti a spiegare qualcosa che va ben oltre l’aspetto semantico. Nonostante tutti gli sforzi possibili, chi scrive non riuscirà a far percepire la bellezza; potrà però raccontare quali parole e quali suoni sono stati utilizzati fino ad ora per esprimerla.

Per questo studio sono state individuate alcune parole utilizzate per indicare il concetto di bellezza in latino, greco antico e sanscrito: sono state scelte queste lingue come punto medio tra le radici indoeuropee e le lingue moderne derivate. Si trovano qui alcune parole piuttosto che altre poiché sono frutto di una selezione e perché quello che si desidera studiare è il sentimento che si voleva esprimere con quelle stesse parole.

Riepilogando, dunque, si può dire che un simbolo, per non disgregarsi, deve essere “maneggiato” attraverso altri simboli che qui saranno le *parole*.

2. Parole latine per esprimere il concetto di bellezza

In questo studio sono state individuate e analizzate le seguenti parole latine: *bellus*, *speciosus*, *pulcher*, *venustus*, *forma*.

2.1. Bellus

Bellus è un aggettivo della prima classe (*bellus*, *bellā*, *bellum*) che vuol dire “amabile”, “gentile”, “grazioso”, ma anche “sano” e “in buona salute”, “adatto” e “opportuno”.

Molto probabilmente⁸ *bellus* deriva dal latino *bonus*: *benus* > *bènulus* > *benlus* > *bellus*.

Si noti che il termine “bello” è presente anche nel provenzale *bels*, nel francese *bel*, *beal*, *beau*.

Si trova traccia di questa forma grafica anche in altre lingue: inglese (*beauty*), spagnolo (*bello*, *bonito*), portoghese (*belo*, *bom*), francese (*beau*). Da queste parole si rileva la più antica traccia della forma *bonus* e, effettivamente, le Tavole Eugubine (III-I sec. a.C.) riportano una versione “*fonos*” per buono.

Ecco che il flusso fonico sarebbe *bonus* > *donus* < *duonus* < *fonos/dvono* > *divino*.

Secondo questa etimologia della parola “bello”, la bellezza ha a che fare con la felicità, la divinità e la bontà.



2.2. Speciosus

Speciosus è un aggettivo della prima classe (*speciosus*, *speciosa*, *speciosum*) e viene utilizzato in latino col significato di “bello”, “splendido”, “magnifico”, “brillante”, “appariscente”, “specioso”, “cospicuo”, “vistoso”.

⁸ Non sempre lo studio delle etimologie si basa su ricostruzioni certe, spesso si procede per deduzione o induzione sulle basi delle parole o dei residui noti.

La radice indoeuropea di riferimento è *SPAŚ che vuol dire “correlato [S] al guardare [PAŚ]” e, di conseguenza, questo stesso significato viene traslato in “vedere”, “osservare”, “spiare”; la radice *SPAŚ è legata all’altra radice *PAŚ: “avvio [A] di un legame [Ś] con la purificazione [P]”.

*SPAŚ: «correlato [S] al guardare [PAŚ]», «vedere», «osservare», «spiare»

éPAŚ: «avvio [A] di un legame [Ś] con la purificazione [P]»

Sanscrito:
स्पष् -> spaś: «vedere», «osservare»

Greco:
σκοπέω -> scopeo: «guardare», «mirare», «aver cura», «desiderare di ottenere»

Latino:
Specio: «guardare», «scorgere», «osservare»

«ciò che purifica se contemplato»

SPECIOSUS

In sanscrito questa radice si è conservata molto bene: troviamo il verbo स्पष् /spaś/ che vuol dire “vedere”, “osservare”; in greco abbiamo il verbo σκοπέω /scopeo/ che viene tradotto con “guardare”, “mirare”, “aver cura”, “desiderare di ottenere”; in latino, infine, abbiamo il verbo *specio*, *specis*, *spexi*, *specere* che ha il significato di “guardare”, “scorgere”, “osservare”. La stessa radice è quella dell’italiano *specchio*.


Il termine *speciosus*, allora, potrebbe significare *ciò che purifica se contemplato*.

2.3. Pulcher

Pulcher vuol dire “dall’aspetto bello”, “grazioso”, “gradevole”, “nobile”, “glorioso”, “lieto”, “piacevole”, “fortunato”. Chi scrive non ha trovato una etimologia ufficiale e si riporta in questo studio una interpretazione personale. Si consideri il termine *pulcher* come prodotto delle due radici *PUL e *KR.

PUL* deriva dalla radice indoeuropea PŪ* che vuol dire “purificare [P] con forza [Ū]” e, di conseguenza, “rendere puro”, “pulire”, “mondare da colpa o peccato”; KR*⁹ significa “eseguire [R] un movimento nello spazio[K]”, “fare”, “creare”.


Ecco che il termine *pulcher* dal punto di vista etimologico ha a che fare con qualcosa che è in grado di generare una energia che rende puri, migliori, più elevati.

PUL – KR 

*PŪ: «purificare [P] con forza [Ū]», «rendere puro», «pulire», «mondare da colpa o peccato»

*KR: «eseguire [R] un movimento nello spazio[K]», «fare», «creare»

«qualcosa che è in grado di generare una energia che rende puri, migliori, più elevati»

PULCHER 

2.4. Venustas

Venustas in latino significa “venustà”, “bellezza”, “grazia”, “avvenenza”, “eleganza”, “gentilezza”, “amabilità”, “finezza”, “gioia”, “felicità”, “piacere”, “fortuna”.

Deriva dalla radice indoeuropea *VAN che vuol dire “si stacca [V] dall’energia vitale [AN]” e, di conseguenza, “amare”, “desiderare”, “procurare”, “conquistare”, “possedere”, “onorare”.

⁹ KR* è la stessa radice di “karma” o di “creare”.

VENUSTAS

VAN*: «si stacca [V] dall'energia vitale [AN]», «amare», «desiderare», «procurare», «onorare», «conquistare», «possedere».

SANSKRITO वन् वनति -> van vanati: «amare»

LATINO Venus: dea dell'amore e della bellezza

Questa radice si conserva nel sanscrito nel verbo वन् वनति /van/, /vanati/ che ha il significato di “amare”, “desiderare”, “vincere”, ma anche in वनस् /vanas/ e वेन /vena/, usati entrambi per indicare il desiderio.

In latino la radice *VAN genera il verbo *venero, veneras, veneratum, venerare*, che vuol dire “venerare”, “adorare”, “decorare”, “abbellire”, “venerare”.

Dalla stessa radice vengono il termine *venia*: “indulgenza” e *Venus*: Venere, la dea dell’amore. Interessante notare come una caratteristica sia così importante e sentita da divinizzarla.

Alla luce di questa etimologia, la bellezza è qualcosa che si distacca dall’energia vitale primordiale, che è fatta della sua stessa natura.

2.5. Formosus

Il termine *formosus* ha tutt’ora a che fare con la forma esteriore.

In italiano usiamo l’aggettivo *formoso*, in spagnolo *hermoso*, in portoghese *formoso*. L’origine è ambigua. *Formosus* viene verosimilmente dalla radice indoeuropea *DHR̥ che vuol dire “portare [HR] la luce divina [D]”, da cui “portare il diritto”, “fondare”, “sostenere” che diventa *DHAR inteso come “tenere”, “sostenere”. Da questa radice deriva in sanscrito il verbo धृ धरति /dṛ/, /darati/: “fissare”, “stabilire”, “tenere”, “sostenere” ma è anche la stessa radice di धर्म/dharma/: la legge, l’ordine cosmico.

***DHR:**
 «portare [HR] la luce divina [D]», «portare il diritto»,
 «fondo la legge»

Sanscrito:
 धृ धरति -> dhṛ darati: «fissare», «stabilire», «tenere», «sostenere»
 धर्म -> Dharma

Greco:
 DH > TH e R > RĪ, RA, RO, ER
 Θράνος -> thranos: «saldo», «fermo»
 Θρόνος -> thronos: «trono»

Latino:
 DHA>FA e R > IR, RE
 Firmus: «solido», «fermo»
 Forma: «figura stabile, definita»

**«che ha un aspetto che
 non può trarre in
 inganno»**

FORMA

Per quanto riguarda l'utilizzo di questa radice in altre lingue, notiamo che nel passaggio dall'indoeuropeo al greco la dentale occlusiva sonora aspirata diventa sorda e la alveolare vibrante sonante si sviluppa in una alveolare vibrante seguita da vocali: /DH/ > /TH/ e /R/ > /RĪ/, /RA/, /RO/, /ER/.

Troviamo quindi dalla stessa radice parole come Θράνος, /thranos/: “saldo”, “fermo” e Θρόνος /thronos/: “trono, sedile, sgabello”.

In latino la dentale occlusiva sonora aspirata diventa la fricativa labiodentale sorda e la alveolare vibrante sonante si sviluppa in una alveolare vibrante seguita da vocali: /DHA/>/FA/ e /R/ > /IR/, /RE/; ecco allora aggettivi come *firmus*, *firma*, *firmum* che significa “solido”, “fermo”, “saldo”, “forte”, “stabile”, “certo”.

Il termine *forma* indica una “figura stabile, definita” e la sua etimologia esprime qualcosa che ha un aspetto che non può trarre in inganno.

3. Parole greche per esprimere il concetto di bellezza

Si analizzano qui le seguenti parole greche indicanti la bellezza: ἀγλαία /aglaia/, εὐπρέπεια /euprepeia/, εὐμορφία /eumorphia/, κάλλος /kallos/, καλός /kalos/.

3.1. Aglaia

Il termine ἀγλαία /aglaia/ viene utilizzato per esprimere “gioia”, “bellezza”, “letizia”, “lucente”, “gioiosa”.

Nel mondo greco, come in quello latino (e lo vedremo tantissimo nel mondo indiano), quando una parola è molto potente, quanto racchiude in sé un significato in grado di generare proiezioni emotive e speculative importanti, questa stessa parola viene utilizzata anche come nome di divinità. Nel paragrafo precedente, la radice *VAN ha generato il nome della dea Venere; allo stesso modo, qui Aglaia è un personaggio mitologico il cui nome viene tradotto con “splendente”.

Secondo la *Teogonia* di Esiodo (2020) Aglaia è la più giovane delle Cariti ed è figlia di Zeus ed Aigle (“splendore”, “luce”); fu spesso messaggera di Afrodite (Panopoli, 1997-2000), moglie di Efeso.

Dopo il divorzio tra Afrodite ed Efeso, fu con lui che si sposò Aglaia generando Eukleia (“colei che è ben circondata”, la gloria), Eufemia (“colei di cui si dice bene”, il buon auspicio), Euthenea (“l’abbondanza”) e Filofrosyne (“l’affabilità”, “la gioia”, “la gaiezza”).

Il nome Aglaia ha a che fare con qualcosa che per nascita divina (la madre era una ninfa) è la manifestazione della luce e della gioia.

Volendo dare una lettura simbolica, osserviamo come Aglaia prese nel talamo nuziale il posto della dea della bellezza e dall’unione tra lei e il dio del fuoco e delle fucine (Efesto) sono nate la gloria, il buon auspicio, l’abbondanza e la gaiezza.

3.2. Euprepeia

Euprepeia viene da εὖ πρέπον /eu/ /prepon/ e vuol dire “conveniente”, “decente” e, generalmente, ha a che fare con l’aspetto esteriore. Questo tipo di bellezza viene espressa e valorizzata dal suffisso /eu/, che ne sottolinea la bontà.

3.3. Eumorfia

Sempre introdotto dal suffisso /eu/, il termine *eumorfia* presenta un aspetto che desta interesse.

εὐμορφία /eumorfia/ in greco vuol dire letteralmente “eleganza”, “bellezza di forma”, “apparenza”.

Cercando l’etimologia del termine *morfé*, pare che l’origine non sia puramente indoeuropea ma mista alla semitica: alla base *mor-*, che esprime il senso del vedere e dell’apparire, è stata unita la radice *-fē* che pare risalire all’ebraico *af*, con il significato di faccia, per cui la forma sarebbe la “faccia visibile” della realtà.

Dalla riflessione di Mario e Vittorio Daniele viene sottolineato e posto a oggetto di riflessione il fatto che *mor-* e *-fe* siano l'unione di due termini di cui il primo (*mor-*) è legato fortemente alla bellezza e all'aspetto e il secondo (*-fe*) colpisce direttamente lo sguardo.

Viene da pensare a Socrate (Platone, 1991) e a Marsilio Ficino (2009), che racconta come l'amore, secondo Socrate, passi dagli occhi, o anche – facendo riferimento a una citazione contemporanea – al film *Avatar*, nel quale, nel momento in cui una persona diventa emotivamente e sentimentalmente importante, le si dice “io ti vedo” (Cameron & Landau, 2009).

3.4. Kallos e kalos

L'aggettivo *καλος, καλή, καλόν* /kalos/, /kalē/, /kalón/ vuol dire “bello a vedersi”, “avvenente”, “piacevole”, “opportuno”, “comodo”. La radice indoeuropea di origine è *KAL che significa “giunge [AL] dal mondo degli astri [K]”, “bellezza”. In sanscrito abbiamo कल्याण /kalyaṇa/ che viene tradotto con “bello”, “buono”, “cielo”, “felice”, “fortunato”.

La bellezza espressa con questa parola ha a che fare con qualcosa che viene dal cielo, dal mondo delle stelle.

KALOS -> KALOS

***KAL: «giunge [AL] dal mondo degli astri [K]», «bellezza».**

कल्याण -> kalyaṇa: «bello», «buono», «cielo», «felice», «fortunato»

La bellezza espressa con questa parola ha a che fare con qualcosa che viene dal cielo, dal mondo delle stelle

SANSKRITO

4. Parole sanscrite per esprimere il concetto di bellezza

In questo paragrafo verranno analizzate le seguenti parole dal sanscrito: कल्याण /kalyaṇa/, राम /rāma/, लक्ष्मि /lakṣmī/, वपुष /vapuṣa/, शोभा: /śobhā/, भामिन् /bhāmin/.

4.1. Kalyaṇa

कल्याण /kalyaṇa/ viene dalla radice indoeuropea *KAL: “giunge [AL] dal mondo degli astri [K]”, “bellezza”. In greco abbiamo l’aggettivo καλος, καλή, καλόν /kalos/, /kalē/, /kalón/ - che abbiamo visto al paragrafo subito precedente e al quale rimandiamo per l’osservazione del significato.

4.2. Rāma

Il termine *Rama* deriva dalla radice indoeuropea *RAM che vuol dire “raggiungere [R] un luogo appartato [M]”, “raggiungere la calma e il riposo”, “appartarsi per fare l’amore”.

The infographic features a decorative background with a repeating pattern of leaves and circles in shades of blue and green. A central white box with a thin black border contains the text. At the top, the word 'RĀMA' is written in a large, bold, black serif font. Below it, a dark blue rectangular box contains the PIE root '*RAM: «raggiungere [R] un luogo appartato [M]», «raggiungere la calma e il riposo», «appartarsi per fare l'amore»' in white text. Underneath this, two lines of text are presented. The first line shows 'राम -> rāma: «bello», «amorevole»' with 'राम' in Devanagari script. The second line shows 'ἔρος -> eros: «dio dell'amore», «passione», «desiderio»' with 'ἔρος' in Greek script. To the left of the central box, two horizontal arrows point towards it. The top arrow is green and labeled 'SANSKRITO'. The bottom arrow is light blue and labeled 'GRECO'.

Precedentemente si è notato come i nomi pregni di significato e simboli diventino (soprattutto nel mondo indiano) anche nomi di eroi o di divinità; questo è il caso di Rama che oltre a significare “bello” e “amorevole” è anche il nome di un eroe del ciclo indiano.

La stessa radice *RAM genera in greco ἔρος /eros/: “dio dell’amore”, “passione”, “desiderio”.

Anche in questo caso, la forza della radice RAM* genera dei, eroi e divinità.

4.3. Lakṣmi

Anche *Lakṣmi* è una parola usata per nominare una divinità: la dea della bellezza e della fortuna.

La radice di *lakṣmi* è *LAKṢ che vuol dire “congiungere per trattenere [L] in tutte le direzioni [AKṢ]”, “osservare”, “collegare”.

Secondo questa radice la bellezza sta nell’espressione di questo gesto che congiunge per trattenere un movimento che, però, seppur trattenuto, continua a essere in tutte le direzioni.

Interessante vedere come, simbolicamente, il nostro nominare la bellezza è un modo forse illusorio (ma noi confidiamo nella potenza della radice) di contenere qualcosa di incontenibile.

A proposito di catene e lacci, val la pena notare come la radice *LAKṢ sia la stessa che poi genera le radici *LAG (indoeuropeo) e /lego/ (greco e latino), che vogliono dire “cogliere”, “scegliere”; quest’ultima è anche la radice di *religo*: “creare un legame”, “legame”, e di conseguenza della parola *religione*.

Lakṣmi è una bellezza che rapisce e tiene legati.

LAKṢMĪ

*LAKṢ: «congiungere per trattenere [L] in tutte le direzioni [AKṢ]», «osservare», «collegare»

लक्ष्मि -> *lakṣmi* : «dea della bellezza», «prosperità»

SANSKRITO

4.4. Vapuṣa

L'aggettivo वपुष /vapuṣa/ deriva dalla radice indoeuropea *VAP che può essere interpretata come “opera [AP] di diffusione o separazione [V]” e, di conseguenza, “diffondere” e “seminare”.

In sanscrito abbiamo anche वपुस् /vapus/ che è la personificazione della bellezza ed è figlia di *dharma* (la legge) e *dakṣa* (l'abilità, la destrezza).¹⁰

Dalla stessa radice viene il latino *vapor*: “vapore”.

In questo caso l'accezione di bellezza ha a che fare con qualcosa che è nell'aria, che non si può prendere o arginare (un po' come *Kaḥyaṇa*).

VAPUṢA

*VAP: «opera [AP] di diffusione o separazione [V]», «diffondere», «seminare»

वपुष -> vapuṣa: «bello»,
वपुस् -> vapus: personificazione della bellezza,
figlia di dharma (legge) e dakṣa (abilità,
destrezza)

Vapor: «che si diffonde», «vapore»

4.5. Śobhā

Il termine शोभा /śobhā/ vuol dire “bello”, “luce”, “lustro”, “brillantezza”, “radiosità”, “splendore”, “bellezza”, “eleganza”, “grazia”, “amabilità”, “valore”, “desiderio”.

Viene dalla radice indoeuropea *ŚUBH che può essere interpretata come “o splendore [bh/bha] del vero [su]”, che poi implicherà il significato di “essere bello”, “abbellire”, “splendere”.

¹⁰ Ci ricorda la storia di Eros figlio di Poros e Penia (Platone, 2008).

In tedesco dalla stessa radice vengono l'aggettivo *schön* (bello) e il sostantivo *schöne* (il bello).

In questa parola la bellezza è luminosa e mostra la verità.

4.6. Bhāmin

L'aggettivo भामिन् /bhāmin/ “bello” deriva dalla radice indoeuropea *BHA che significa “effetto [A] di uno spostamento [H] di energia [B]”, “apparire”, “splendere”, “mostrare”, “manifestare”, “parlare”, “dire”.

Non sfuggirà a chi legge che questa radice è già stata analizzata all'interno di questo studio in relazione al termine “ineffabile”.

***BHA:**
«effetto [A] di uno spostamento [H] di energia [B]»,
«apparire», «splendere», «mostrare», «manifestare», «parlare»,
«dire».

Sanscrito:
भा भाति -> BHĀ BHĀTI: «splendere», «irradiare»
भामिन् -> bhāmin: «bello»

Greco:
BHA > PHA
Φαίνω -> phaino: «mettere in luce», «mostrare»
Φημί -> phēmī: «dire», «parlare», «mostrare a parole»

Latino:
PHA > FA
For faris: «dire», «parlare», «raccontare»

BHĀMIN

5. Conclusione

Al termine di questa riflessione ci si ritrova al punto da cui si è partiti e si scopre che la bellezza ha la stessa radice di ciò che non può essere raccontato ma che, però, può essere visto. Ecco, dunque, la conferma che la bellezza è un simbolo e noi, con la nostra vista, possiamo gustarlo. E no: la bellezza non può essere spiegata a parole, ma le parole possono aiutare a comprendere la bellezza.

Bibliografia

- Alighieri, D. (1988). *Convivio* (vol. I). (C. Vasoli, & D. De Robertis, a cura di). Einaudi.
- Alighieri, D. (2014). *La divina commedia*. Newton Compton.
- Apte, V.S. (2003). *The pactical sanskrit-english dictionary*. Motilal Banarsidass.
- Cameron, J. & Landau, J. (2009). *Avatar* [Film].
- Chantraine, P. (1968). *Dictionaire étimologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Klincksieck.
- Dardano, M. (1996). *Manualetto di linguistica italiana*. Zanichelli.
- De Mauro, T. (2008). *Lezioni di linguistica teorica*. Laterza.
- De Mauro, T. (2018). *L'educazione linguistica democratica*. Bari.
- De Mauro, T. (2019). *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*. Laterza.
- De Mauro, T. (a cura di). (s.d.). *Dizionario della lingua italiana*. Paravia.
- Eliade, M. (1993). *Enciclopedia delle religioni* (vol. I). Jaca Book.
- Eliade, M. (1999). *Trattato di storia delle religioni* (P. Angelini, a cura di). Bollati Boringhieri.
- Esiodo. (2020). *Teogonia*. (P. Mureddu, a cura di). Rusconi.
- Etimo Italiano*. (s.d.). www.etimoitaliano.it
- Ferro, M. (2013). *Origini del linguaggio umano: un'indagine approfondita attraverso una retrospettiva storica e le principali teorie filogenetiche*. Tratto da Academia.edu.
- Ficino, M. (2009). *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone* (G. Rensi, a cura di). Carabba.
- Filippini Ronconi, P. (1994). *L'Induismo*. Newton Compton.
- Gabrielli, A. (s.d.). *Grande Dizionario Italiano*. HOEPLI.
- Garzanti. (2022). *Garzanti Linguistica*. www.garzantilinguistica.it
- King, W. (1993). Religioni. In W. King, *Enciclopedia delle religioni* (vol. I). Jaca Book.
- Monier, W. (s.d.). *Monier Williams*. Tratto da Lessico Sanscrito: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de>
- Morano. (1916). *Dizionario Greco Italiano*. (B. Bonazzi, a cura di). Morano.
- Olivetti, E. (2003-2025). *Dizionario di Latino*. www.dizionario-latino.com
- Olivetti, E. (s.d.). *Vocabolario di greco antico*. <https://www.grecoantico.com>
- Panopoli, N. d. (1997-2020). *Le dionisiache*. (M. Maletta, a cura di). Adelphi.
- Pianigiani, O. (1991). *Vocabolario Etimologico*. Fratelli Melita.
- Pianigiani, O. (2004-2008). *Dizionario etimologico*. www.etimo.it
- Piccolo Rizzoli Larousse*. (1972). Rizzoli.
- Platone. (1991). *Il simposio* (E. Savino, a cura di). Mondadori.
- Platone. (2008). *Convito*. Mondadori.
- Platone. (2008). *Cratilo*. (F. Aronadio, a cura di). Laterza.

- Rendich, F. (2018). *Dizionario Etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee - indoeuropeo - sanscrito, greco, latino*. a.
- Rendich, F. (2018). *L'origine delle lingue indoeuropee. Struttura e genesi della lingua madre del sanscrito, del greco e del latino*. L'indoeuropea.
- Sannino Pellegrino, A. (1998). La concezione indiana degli yuga. In A. Musco (a cura di), *Lo finis mundi: l'attesa della fine ed il terzo millennio*. Officina di Studi Medievali.
- Sannino Pelligrini, A. (1991). Incontro con le religioni dell'India. *Labor*, 4.
- Schenki, C. (1909). *Vocabolario greco-italiano*. Carlo Clausen.
- Silburn, L. (1997). *La Kundalini o l'energia del profondo* (F. Sferra, a cura di). Adelphi.
- Tavole Eugubine*. (III-I sec. a.C). http://www.tavoleeugubine.it/LE_TAVOLE_DI_GUBBIO/-Il_testo/Traslitterazione.aspx
- Torella, R. (2020). *Il pensiero dell'India, un'introduzione*. Carocci.
- Torri, M. (2000). *Storia dell'India*. Laterza.
- Umbri, I.-I. (2015). *Le tavole di Gubbio*. <http://www.tavoleeugubine.it/Home.aspx>
- Zingarelli, N. (a cura di). (2000). *Vocabolario di lingua italiana*. Zingarelli.

Arte, ciberespacio y nuevos medios en la postmodernidad de *Simone Saccomani**

ABSTRACT (ESP)

La vanguardia del siglo veinte llevó al arte a abrazar la revolución tecnológica. A través del uso de los medios tecnológicos, desde la fotografía, el vídeo y el cine, hasta la realidad virtual, las instalaciones interactivas, la red y las performances multimedia, el arte se ha trasladado a áreas una vez dominadas sólo por ingenieros y técnicos. La velocidad en que el siglo veinte ha creado un planeta electrónicamente vinculado se refleja en la expansión de las prácticas artísticas más allá de la pintura y la escultura. Hoy en día, casi cualquier cosa que se puede recrear sintéticamente ha sido usada en una obra de arte. Lo material, tangible, registro fehaciente de cambios y transformaciones de lo concreto; lo inmaterial: modo de asumir lo intangible de la obra: conductas, percepciones y formas de existencia que operan en el mundo de lo artístico como potencia de objetividad sin que pueda aún tener un sustrato material. Ambas formas de existencia se presentan en los objetos y productos del arte digital e interactivo a través de la inmanencia. El artista ya no se ve atado al uso del lienzo y así puede investigar cualquier idea, utilizando todos los medios posibles. La manera en que se desarrolla la expresión artística y la proliferación de los materiales han conducido a opiniones extremas, como la del crítico Arthur Danto que habla del “fin del arte”, en el sentido de que ya no existe un canon para definir la forma de una obra de arte. El estudio de los procesos de producción a través de las fases del proceso de creación presentadas en este artículo, ofrecen una aproximación distinta al Arte digital, de tal manera que, a través de éste se busca contribuir a ampliar los límites del conocimiento en torno al Arte digital y sus artistas, así como arrojar luz a los procesos de creación artística que usualmente se llevan a cabo en el ámbito de lo privado. La experiencia artística que ofrece el arte digital no puede ser reducida a la materialidad, en tanto que es pura inmaterialidad, porque la configuración del espacio de flujos, el ciberespacio, la virtualidad e interacción que la caracterizan ha modificado los procesos de creación artística y la activa participación de los espectadores.

Palabras clave: arte digital, ciber arte, tecnología, posmodernidad, medios

Art, cyberspace, and new media in postmodernity by *Simone Saccomani*

ABSTRACT (ENG)

The twentieth century avant-garde led art to embrace the technological revolution. Using technological media, from photography, video, and film to virtual reality, interactive installations, the web, and multimedia performance, art has moved into areas once dominated only by engineers and technicians. The digital work of art has immanent qualities between the material and the immaterial, operating on artistic expressions as univocal concepts. The material, tangible, reliable record of changes and transformations of the concrete; the immaterial: way of assuming the intangible of the work: behaviors, perceptions and forms of existence that operate in the world of the artistic as a power of objectivity without even having a material substrate. Both forms of existence are presented in the objects and products of digital and interactive art through immanence. The artist is no longer tied to the use of the canvas and so he can investigate any idea, using all possible means. The way in which artistic expression develops and the proliferation of materials have led to extreme opinions, such as that of the critic Arthur Danto who speaks of the “end of art”, in the sense that there is no longer a canon to define the form of a work of art. The study of production processes through the phases of the creation process presented in this article offer a different approach to digital art, in such a way that, through this, it seeks to contribute to expanding the limits of knowledge about digital art. Digital art and its artists, as well as shed light on the processes of artistic creation that are usually carried out in the private sphere. The artistic experience offered by digital art cannot be reduced to materiality, since it is pure immateriality, because the configuration of the space of flows, cyberspace, virtuality, and interaction that characterizes it have modified the processes of artistic creation and the active participation of viewers.

Keywords: digital art, cyber art, technology, postmodernity, media

* Università della Svizzera Italiana

Introducción

Tecnología y arte son dos palabras que comparten significado. La palabra tecnología proviene de la raíz griega *tékhne* y a su vez arte se deriva de *artem* y *ars*. Pero ambas hacen referencia a una habilidad de algún tipo, similar a la artesanía (Aníbal M. Astobiza, 2022, p. 282). El arte, como la cultura, es proceso en la posmodernidad. El arte es, en estos momentos, resistencia, oposición y conflicto frente al poder del orden hegemónico cultural de Occidente y su firmeza se basa en cualidades que son inherentes a las tecnologías: tiempo múltiple (instantáneo e inmediato), movilidad espacial o experiencias volátiles e inacabadas.

Desde hace algún tiempo, la tecnología digital ha estado influyendo en varios campos de la vida humana y el campo artístico no es diferente. Con la constante relación entre tecnología digital y la idea de avance o progreso era normal ver a lo largo de los años después su advenimiento: la adición del adjetivo digital a varios sustantivos. Además del interés político y económico general en torno a las tecnologías digitales, replicado en el campo del arte, existe un creciente interés de los investigadores en los procesos de creación y exhibición de arte digital (Danto, 2016, pp. 13-25).

Como lo que estamos tratando aquí como arte tecnológico o arte digital es un amplio campo de posibilidades, podríamos relacionarlo con la idea de arte “*born digital*” (nacido digital). Esta relación no es determinista, considerando el reciente debate sobre las configuraciones de un contexto *post-digital* (Santaella, 2016, pp. 12-23). Así, se considera que estamos en un momento en el que lo “digital” no puede ser aceptado como sinónimo de avance o progreso, sino una característica técnica que un servicio o producto en particular lleva consigo.

La mayoría de los autores coinciden con el uso del ordenador como elemento obligado para que pueda ser categorizado como Arte digital. Aunque hay artistas que pueden recurrir a medios tradicionales y/o nuevos, es decir, pueden mezclarse varias formas y en ocasiones, las diferencias entre estas formas son poco claras lo que hace más complejo el objeto de estudio que nos ocupa. Bruce Wands señala que las formas tradicionales del arte digital van desde las impresiones, la fotografía, la escultura, las instalaciones, el vídeo, el cine, la animación, la música, hasta el performance, mientras que las formas únicas del Arte digital incluyen la realidad virtual, software art y el net art (Wands, 2007, p. 12).

Según Paul Valery, uno de los poetas más importantes del siglo veinte, “en todas las artes existe un componente físico que ya no puede ser considerado o tratado como antes, que no puede permanecer intacto por nuestro conocimiento y fuerza... Tenemos que esperar grandes innovaciones capaces de transformar las técnicas de las artes y afectar la invención del arte misma y tal vez cambiar nuestra noción del arte por completo” (Lovejoy, 2004, p. 1).

Actualmente, el Arte digital es una disciplina que agrupa todas aquellas manifestaciones artísticas llevadas a cabo con un ordenador, por tanto, su elaboración es a través de medios digitales y pueden ser descritas como una serie electrónica de unos y ceros (Lieser, 2009, p. 11).

De tal manera que, un artista digital es un creador que usa medios computacionales en cualquiera de los pasos previos a la realización de la obra o en su exhibición, es decir, trabaja con ordenadores para crear usando tecnologías digitales o exhibe la obra valiéndose de éstas.

De acuerdo con Willy Lieser no toda representación digital es arte. La frontera es imprecisa: el Arte adigital combina en gran medida arte, ciencia y tecnología. Las raíces del Arte digital se encuentran en las matemáticas y la informática, combinaciones que ofrecen ventajas ya que se traducen en nuevas posibilidades que amplían los lindes del arte digital, de tal manera que esta mezcla de recursos genera un ámbito más amplio de trabajo en la creación artística, tanto en estímulos interesantes como en nuevos retos para su clasificación y definición. En relación con la creación, uno de los fundamentos del desarrollo creativo se encuentra en la combinación entre áreas que suponemos no habrían de tocarse, a saber, arte, ciencia y tecnología. El arte digital combina varias áreas aparentemente disímbolas, lo que lo convierte en un caldo de cultivo propicio para nuevas ideas (Lieser, 2010, p. 12).

Según Cynthia Patricia Villagómez-Oviedo (2019, p. 16), “el Arte digital es una rama del arte que utiliza los medios y herramientas más contemporáneas, consecuentemente definen la época en la que vivimos; se insiste que hoy en día Arte digital es un término que engloba toda la producción de artistas que trabajan con ordenador durante el proceso de la obra, o dentro de la exhibición de esta”.

1. Breve recorrido histórico

La obra de Walter Benjamin resulta fundamental para el entendimiento del impacto de los medios tecnológicos en la sociedad como un conjunto y también en la percepción y las artes. Benjamin fue el primer teórico en articular un discurso crítico consciente de la relación entre el arte y la tecnología. Argumentó que los cambios integrados en las condiciones tecnológicas pueden influir en la consciencia colectiva y provocar importantes cambios en el desarrollo cultural.

Su ensayo *La Obra de Arte en la Época de la Reproducción Técnica* de 1936 tiene un papel muy importante en la valoración de las tecnologías fotográficas y el arte del siglo veinte. Benjamin fue el primero en estudiar la cultura masiva como un enfoque de análisis filosófico. En el ensayo el autor como productor anticipó la actual crisis de identidad y la pérdida de la autoridad moral del

artista–autor. Su pensamiento interdisciplinario anticipó lo que más tarde se iba a llamar la condición posmoderna (Benjamin, 2003).

En sus escritos se prevé que Benjamin entendía la influencia potencialmente positiva de la tecnología en el arte y la cultura y que también se preocupaba de la pérdida de lo que él llamaba aura, que en realidad es la sensación de unicidad y conciencia primaria que caracteriza una obra de arte singular.

Los estudios de teoría cultural que han seguido a Benjamin han proporcionado fructíferos comentarios sobre temas de representación, los medios masivos y las condiciones tecnológicas. Pensadores como Baudrillard han contribuido en las áreas del simulacro, la simulación y la hiperrealidad. Barthes y Foucault han explorado la intertextualidad y la interactividad. Derrida y el movimiento feminista han investigado la deconstrucción. Todas estas aproximaciones teóricas son herramientas útiles a la hora de explorar la relación entre el arte y la tecnología (Gardner, 1995, pp. 12-46).

En plena posmodernidad, la apropiación permite al artista adueñarse del mundo a través de sus representaciones, estructuras semióticas o nuevos escenarios para la acción. La apropiación se funda en el intercambio, que es la misma lógica en la que se apoya el éxito de Internet. Según Penny (1997, pp. 30-38), el artista no puede deshacerse de la propia ideología que arrastra la práctica con ordenadores.

La tecnología impone un modelo determinista y mecanicista de comprensión de aquellos escenarios que no son precisamente mecánicos. Esto no es una reflexión aislada. También Jon Ippolito (1997, pp. 68-70) insiste en una mecanización de la estética a través del uso de bases de datos que almacenen los gustos de los consumidores o espectadores. Ippolito llega más lejos en sus reflexiones y se plantea las posibilidades de un ‘arte genético interactivo’, desarrollado por prótesis-algoritmos que reúnan las subjetividades que pueda invocar cada usuario a través de su imaginación. De la literatura consultada parece dilucidarse un enorme interés artístico por la transmaterialidad de las subjetividades a partir de agentes inteligentes, es decir, ordenadores con un pensamiento similar al humano (Ippolito, 1997, pp. 70-74).

Da la impresión desde la lectura profunda que tras la renuncia a la materialidad de la obra de arte desde el “objetualismo” y con la idealización del arte conceptual y contextual, parece que el arte posmoderno es consciente de que no tiene un discurso sólido donde apoyarse y que sus obras se volatilizan en la materialidad efímera de la organización de una exposición y las estrategias de mercado diseñadas por hábiles comisarios. Esta debilidad manifiesta del arte abre las dudas sobre si realmente las tecnologías juegan neutralmente en la construcción de la obra del artista. El arte se considera a sí mismo muy frágil y teme que la tecnología desborde el significado de la obra con su peso ideológico (Villagómez-Oviedo, 2019, pp. 16-30).

2. Identidad social, nuevos medios y arte

Como decía el crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009, p. 16), “si importa ‘volver a pensar lo moderno’ al comenzar este siglo (lo que significa superar el período histórico definido por lo postmoderno), hay que dedicarse a ello a partir de la globalización, considerada bajo sus aspectos económicos, políticos y culturales”.

Así pues, la identidad de una sociedad se visualiza atendiendo a los componentes que intervienen en ella y a sus acontecimientos; éstos son ciudad, personas, *mass media*, transporte, etc. De este modo, la fuente fundamental de conocimiento y aprendizaje por la cual se forma el ser humano es el entorno en el que se desarrolla su vida cotidiana. Si actualmente todo este escenario responde al intercambio instantáneo e internacional de conocimientos debido a la supremacía de Internet, entonces estamos ante lo que se conoce como cultura digital.

Según Ramon Blanco-Barrera (2015, p. 197)

esta interdisciplinariedad permite la intromisión de otras áreas para que comiencen a desempeñar de forma fluida nuevos roles o alternativas que hasta hace poco sólo eran propios de ciertas disciplinas o instituciones, como la creación de espacios virtuales sin necesidad de ingenieros, el aprendizaje de idiomas mediante una red de contactos *online* con personas nativas de otros países sin la participación directa de profesores lingüistas o la publicación de contenido informativo de forma internacional sin ningún tipo de producción ejecutiva.

De igual modo, el campo de lo artístico también se ha servido de este hecho para transgredir sus propios límites fronterizos de creación, utilizando las redes cibernéticas para reinventarse y actuar con roles y formas diferentes que los de la producción artística tradicional (Lozano-Hemmer, 2000, pp. 23-45).

El historiador de arte Thomas McEvelley (2001, p. 35) sostiene que

el centro de atención del arte ha cambiado de la búsqueda de un universal estético a la busca de imágenes que transmitan identidad cultural y que al mismo tiempo reflejen y guíen sus cambios. En un mundo en constante cambio, el arte no sólo refleja el momento actual, sino que insta al cambio mismo y lo redefine mientras éste tiene lugar, en una nueva y dinámica relación entre la imagen, la conciencia, la historia y el mundo.

Sin lugar a duda, ésta es la situación actual de gran parte del arte contemporáneo, guiándose de la sociedad para crear, fundamentándose en la crítica y la contestación de los sucesos que acontecen

y del mismo modo extendiendo valores sociales como la conciencia y la solidaridad internacional (Ivars, 2009, pp. 26-45).

Lo virtual existe en la medida en la que el sujeto se adentra en los mundos virtuales, de manera que no se trata de alucinaciones digitalizadas, simulaciones, ilusiones sino de realidades vivibles, de modos de morar el mundo, de crear y configurar la imaginación que explaya siempre mundos nuevos, reales y alternativos como seres nómadas que se despliegan en sus modos diversos de ser: actual-virtual. Así, la interacción modifica la percepción de la realidad virtual porque conecta los sentidos para reconectarlos de otro modo. Modificando lo perceptual, se privilegian las multisensorialidades (Marina, 2006, pp 1. y ss.).

Según Derrick de Kerckhove (1999, p. 56)

los sujetos se conectan con los medios y es precisamente en esa conexión que se detona una compleja interacción de sentidos como nunca antes se habían conectado el espectador y el objeto virtual. Asistimos a una cultura que interconecta funciones neuroculturales en nuevas manifestaciones artísticas. Nos enseñan cómo adaptarnos a las nuevas síntesis sensoriales, a las nuevas velocidades y percepciones.

El concepto de virtualidad y la interacción que provoca trae de suyo la modificación de procesos perceptuales, nuevas síntesis sensoriales en los cuerpos que se extienden por los estímulos de los sensores electrónicos, visuales, modificando los procesos sinestésicos y quinestésicos de los sujetos. Los productos de este arte se crean bajo la égida de las nuevas relaciones interactivas que propicia la realidad virtual (Maslow, 2005, pp. 1-23).¹

3. El ciberespacio

El ciberespacio es un concepto que surgió en la literatura y que reflejó la gestación de la cultura digital en la década de los ochenta. A diferencia de la definición sociológica del espacio de flujos, el ciberespacio es un concepto literario y filosófico que se origina en la obra literaria *Neuromante* de William Gibson. En esta perspectiva literaria el Ciberespacio es:

Una alucinación consensuada experimentada diariamente por miles de millones de operadores legítimos en todas las naciones, por ejemplo, niños a quienes les enseñan conceptos matemáticos... Una representación gráfica de datos sacados de las bases de todos los ordenadores del sistema humano. Una

¹ En la RV (Realidad Virtual) desaparece la figura y la función del narrador, tanto como desaparecen las del público unificado. Y con ello se replantea brutalmente una discrepancia entre sensorialidad y narratividad, entre mimesis y diégesis, entre percepción y estructura. Como se replantean, no menos agudamente, la función y las tareas del espectador en relación con el espectáculo y con la fabulación representada (Gubern, 2000, p. 209).

complejidad impensable. Líneas de luz ordenadas en el no-espacio de la mente, agrupaciones y constelaciones de datos. Como las luces de una ciudad que se alejan (Gibson, 2001, p. 132).

Ya William Gibson en su obra advierte que sus ideas establecen una relación del hombre con el cosmos, pero no como imaginación burda del mundo cósmico sino de un concepto visionario en donde el tiempo y el espacio no tienen principio ni fin. El ciberespacio es un espacio producto de alucinaciones dentro de un espacio real e intangible, en él el hombre habita, entra y sale cuando quiere, es un espacio desterritorializado en el que se puede viajar, pernoctar de modo efímero dentro de un torrente de luz casi ilegible, inasible y sin embargo espacio vivible. Las ideas de William Gibson expresadas en *Neuromante* representan la influencia más significativa para describir el mundo simulado del que se sustraen los imaginarios de la cibercultura.

De esta manera particular, esta visión literaria de finales de los años ochenta aportó perspectivas e imaginarios para mirar la emergencia de las tecnologías de la nueva infraestructura de la cultura de la comunicación y expresiones teologizadas. Dice Pierre Lévy al respecto: “Las tecnologías del lenguaje digital aparecieron como infraestructura del ciberespacio, nuevo espacio de comunicación, de sociabilidad, de organización y transformación, pero también nuevo mercado de la información y conocimiento” (Lévy, 1997, p. 18).

Según Claudia Mosqueda Gómez (2019, p. 9):

el ciberespacio está formado por una multiplicidad de líneas en las que se desplaza la información, transacciones y relaciones complejas desterritorializadas, el ciberespacio se extiende como redes de relaciones que están en todos lados y en ninguna parte. El ciberespacio es un mundo al que todos podemos tener acceso. Su vida fluye atemporalmente dentro del territorio o dentro de los espacios físicos con sus referentes materiales que pierden sentido para ubicar a la virtualidad como la esencia del ciberespacio. No hay cuerpos presentes, hay sólo presencias virtuales, identidades efímeras, mentes, sensibilidades y emociones que fluyen y se reconectan cada vez que la narcosis de la alucinación les permite vivir dentro de las vorágines de un espacio construido por miles de millones de intersubjetividades.

El ciberespacio refiere a la inmaterialidad que sólo tiene sentido en la construcción de una realidad virtual. Pierre Lévy define al ciberespacio como:

El espacio de comunicaciones abierto por la interconexión mundial de los ordenadores y de las memorias informáticas. Esta definición incluye el conjunto de sistemas de comunicación electrónicos en la medida que se transportan informaciones provenientes de fuentes digitales o destinadas a la digitalización. Insisto sobre la codificación digital pues condiciona el carácter plástico, fluido, finamente calculable y tratable en

tiempo real, hipertextual, interactivo y para decirlo todo, virtual, de la información que es, me parece la marca distintiva del ciberespacio (Lévy, 1997, pp. 70-71).

En el ciberespacio, el espacio físico y el tiempo cronológico se transfiguran, mutan, se reconstituyen ofreciendo nuevas posibilidades en las que circula la información a una velocidad vertiginosa y difícil de asir (Paul, 2008, pp. 15-46).

Ahora se habla de un espacio de encuentro virtual y de interacción que desdibuja los espacios físicos para posibilitar la mutualidad inmaterial entre los sujetos y las interfaces, artefactos u ordenadores. Este espacio social, físico o informacional, incluso artístico, se desterritorializa, vuelve anónimo al autor y al espectador (Mosqueda Gómez, 2019, p. 10).

Siguiendo a Lévy, máximo teórico de la cibercultura se puede definir que el ciberespacio tiene dos tendencias fundamentales: la virtualidad y la interacción. De tal modo que la producción de cualquier objeto de la cibercultura tiene cualidades o rasgos virtualizantes y virtualizadores, tanto los procesos de interacción social e individual como los procesos creadores de las obras de arte que producen otras formas de realidad. Mientras que en la interacción en el ciberespacio se refleja como una conducta altamente activa en la que el espectador despliega toda forma de experiencia humana. (Lévy, 1997, pp. 72-76)

4. Objetos físicos y aura digital

Según el artista contemporáneo Michael Betancourt² (2003, pp. 1 y ss.)

la distinción entre objetos físicos y objetos digitales es absoluta. Estas distinciones se relacionan con una dualidad entre el significado simbólico y la dimensión física que comienza con las formas más tempranas de reproducción en masa: la acuñación de moneda. El estampado de emblemas en monedas hace cada pieza valiosa por medios duales: a través de sus materiales (metales preciosos) e identificado simbólicamente como auténtico (que su valor es real) por las marcas inscritas en sus superficies (su contenido simbólico). La autenticidad es una conclusión basada en un segundo orden de interpretación, derivado de una decisión acerca del contenido simbólico de un objeto. El objeto digital, carente de componente físico, existe como contenido simbólico que se convierte en una forma físicamente accesible sólo cuando es presentado por medio de un intermediario tecnológico (por ejemplo, un vídeo o un monitor de ordenador) o transformado en un objeto físico (como es una impresión en papel).

² Michael Betancourt es un artista multidisciplinario, curador y teórico de vanguardia. Ha hecho películas, instalaciones para sitio específico y formas no tradicionales de arte (y exhibido su obra en espacios ocultos, inusuales o públicos) desde 1992.

Las valencias separadas de material y símbolo pueden ser entendidas como que existen en diferentes niveles de interpretación: lo físico provee el primer nivel, con todas las conclusiones acerca de la edad del objeto, etc., formando un primer orden; el contenido simbólico, incluyendo su conexión con las tradiciones, similitud o diferencia con otros objetos, la relación del intérprete con el objeto particular, etc., todo forma un segundo orden de interpretación (Shanken, 2009, pp. 56-74). Mientras el segundo orden simbólico requiere de hecho del primer orden (algún tipo de presencia física) para su presentación, el contenido interpretado existe como un exceso del primer orden. Es la información proporcionada y creada por el intérprete usando la experiencia previa, aunada a la interpretación de la forma y carácter del primer orden, lo que produce el segundo orden (Popper, 1993, pp. 20-63).

El dualismo del “aura” en los objetos físicos aparece como una función tanto del objeto material como de su contenido simbólico. El hecho de que el “aura” esté conectada con la invención del valor de intercambio (moneda) no es accidental. El valor de intercambio depende de la potestad humana en modos políticos y sociales para alcanzar su significado y mantener su valor (Rodríguez, 1985, pp. 1 y ss.).

Es precisamente en el establecimiento del valor por medio del recurso a un esquema particular de muchos objetos diversos, gobernados por la potestad humana, que el “valor” emerge por fin. La conciencia de la relación simbólica entre un objeto y otro es un resultado interpretado de potestad humana y no es inherente al objeto mismo. El aura para las obras digitales retiene este dualismo mientras se deshace de la restricción literal de la específica dimensión física. El encuentro con un objeto digital mantiene un compromiso material, pero uno donde lo material está separado de la obra digital, que sirve como una presentación de la obra (Romo, 1997; Csikszentmihalyi, 2007).

La separación de la presentación específica de una obra digital de nuestra concepción de esa obra literalmente inscribe el deseo Modernista de aislar la obra de arte del contexto que la produce en nuestra conciencia e interpretación de la obra digital: en lugar de requerir la blanca galería desinfectada y limpia para eliminar el contexto externo de las interpretaciones del arte, con las obras digitales esta elisión de las especificidades de locación, presentación, contexto, etc., sucede en la mente del espectador.³

Este efecto deriva del “aura de la información” al que las obras digitales aspiran. Debido a que los aspectos materiales de las obras digitales son efímeros, el que no duren más que el encuentro fenomenológico con la presentación del objeto digital (típicamente en una pantalla de algún tipo), el “aura de la información” sugiere que lo digital en sí mismo trasciende la forma material. Esta

³ Entiéndase Modernismo como el movimiento artístico de la vanguardia de inicios de Siglo XX, distinto del Modernismo latinoamericano de finales del Siglo XIX.

ilusión define el “aura de la información”. Debido a que las obras digitales emergen de una interpretación de segundo orden, pertenecen a la misma categoría de objetos como la música codificada para ser reproducida por una máquina, como los rollos para pianola (Rush, 1999, p. 8). Los objetos digitales no son fácilmente legibles por humanos, y sólo se vuelven perceptibles como obras cuando son procesadas por una máquina. Como la música codificada en el rollo para pianola, el objeto digital está separado de su encarnación física, usualmente producida en modos y con tecnologías (como lenguaje) que son independientes de formas digitales, pero que son fácilmente reproducibles sin pérdida y totalmente dependientes de las tecnologías específicas para su ejecución o presentación (como con las obras digitales).

Una vez que la inmortalidad de las obras digitales es entendida para significar que estas obras se acumularán y serán inmanentemente presentes por un tiempo indefinido en el futuro, un problema Maltusiano surge. Mientras más y más materiales se acumulan en forma digital, se volverán cada vez más difíciles de organizar, acceder y usar. El “aura de la información” implica que esta construcción continua de una base de datos de información es un valor positivo en sí mismo, al separar la información de la capacidad de usarla o determinar su valor. El “aura de la información” gana su valor aparente de sociedades predigitales en las que el acceso y posesión de información era un valor positivo puesto que el volumen de información aun potencialmente disponible era limitado tanto físicamente para objetos específicos como por la habilidad para reproducir dicha información.

Según Wladyslaw Tatarkiewicz (2002, p. 21) en la sociedad de la digitalización,

la información apilada tiene valor en sí misma puesto que la cantidad de información se mantiene limitada. Para las tecnologías digitales, la creación, almacenaje y distribución de la información no está limitada en los mismos modos que en las sociedades tradicionales. En tanto la información digital aspira a la inmortalidad, es infinitamente reproducible y exige el “aura de la información”, las problemáticas de acumulación y administración de los archivos digitales necesariamente surge como una consecuencia inevitable del desarrollo de la tecnología digital.

El aura de una obra de arte puede ser considerada como el efecto interpretativo terciario, resultante de un tercer acto interpretativo que recurre a la experiencia previa para crear una conciencia de ese objeto que exceda tanto su forma física como su relación con la tradición. Esta diferencia permite la existencia del “aura” (contra Benjamin) en obras mecánicamente reproducidas, por medio de la reproducción mecánica y, por tanto, permite también el aura en obras digitales (de arte). Una conciencia de este tipo se vuelve posible por medio de la reproducción a pesar de que existe en grados menores en sociedades tradicionales en que la conciencia es que las obras de arte son “reproducidas” como artefactos lingüísticos más que

visuales. Esta conciencia está imbuida de valores especiales (como Benjamín ha observado). Las obras tempranas pueden ser entendidas como sujetas a la reproducción verbal (no visual) y la conciencia así producida genera “aura” consistente con aquélla generada por la reproducción digital y/o mecánica; luego, la reproducción mecánica o digital es fuente y vehículo para el “aura” de una obra.

Patrick Smith señala que

el encuentro de un espectador con una obra “famosa”, como objeto, es significativamente diferente a su encuentro con una obra desconocida puesto que la amplia diseminación de esa obra por medio de la reproducción es lo que crea esa experiencia particular: el turismo cultural se basa en esta idea de encuentros con los originales cuya aura es una función suya de ser ampliamente reproducidos. Mientras más sea diseminada una obra, mayor será su aura. La persona de Andy Warhol y su construcción de súper estrellas que son famosas por ser famosas demuestra la naturaleza transitoria y contingente de esta concepción del “aura”, su naturaleza socialmente construida y su dependencia a la reproducción para su existencia (Smith, 1986, pp. 195-202).

La inmortalidad semiótica/instrumental consagrada como el aura de lo digital reifica una ideología en la que un “genio” (literalmente) “vive por siempre”, dentro de los marcos simultáneos de DRM⁴ y la reproducción digital. La propiedad de las ideas se compagina con la forma material específica que dichas ideas toman dentro de la tecnología digital. Esta inmortalidad semiótica se vuelve mortalidad instrumental en la esfera del código digital ejecutado autónomamente por máquinas: esto es el aura de lo digital.

El aura de lo digital señala lo digital como el sitio de una reificación específica que dramatiza el conflicto subyacente entre producción y consumo dentro del capitalismo mismo; esto es, entre la acumulación de capital y su gasto. Al permitir la fantasía de la acumulación sin consumo, la tecnología digital se vuelve una fuerza ideológica que reifica el conflicto entre los límites impuestos al valor del capital por medio del gasto y la inflación y la demanda implícita en la ideología capitalista de valor ascendente. La reciprocidad entre producción y consumo es necesaria para la acumulación de riqueza (capital) para ser cualquier otra cosa que una patología económica. La laguna que la riqueza acumulada presenta es una en que la inflación aparece como el correctivo necesario, devaluando el capital acumulado a fin de mantener la circulación necesaria para mantener la dialéctica de producción y consumo: cuando el capital se acumula, su valor debe disminuir. El aura de lo digital trastorna esta dialéctica al reificar sólo una parte de la

⁴ El término gestión de derechos digitales (DRM) indica el conjunto de actividades técnicas y jurídicas a través de las cuales los titulares de derechos de autor y derivados pueden protegerlos, ejercerlos y administrarlos en el entorno digital.

construcción: la ilusión de producción de capital sin el consumo necesario. El aura de lo digital es entonces, un síntoma de la estructura de ideología capitalista patológica, la cual se reconoce como una fantasía de la tecnología digital sin consideración a la naturaleza ilusoria de esta transferencia o la realidad de los gastos requeridos en la creación de lo digital mismo.

5. Conclusiones

En la interpretación de Claudia Mosqueda Gómez (2019, p. 21)

toda la producción artística digital está atravesada por procesos de creación de tipo científico, tecnológico y socioculturales cada vez más complejos. La obra de arte digital no puede pensarse fuera de estos ambientes y saberes porque más que nunca los artistas revelan su formación pluridisciplinaria con la que abordan problemas artísticos desde la perspectiva transdisciplinar, al no conformarse con la posesión de un solo o único conocimiento, sino ir y venir en campos transversales de investigación que los vincule en todo momento con una producción compleja y rica de las obras de arte. Tal parece que los purismos académicos o las trincheras cerradas de las disciplinas han quedado atrás y se da paso a la creación de obras complejas y de imágenes de síntesis. Tal reconfiguración del espacio de flujos o el ciberespacio hace que el espectador se mueva interactivamente en lo virtual de las obras de arte que le rodean. En el desarrollo de la sociedad global el concepto de la virtualidad implica nuevas formas de organización cultural y social de las prácticas del arte. De modo que, la virtualidad pone en relieve la parte inmaterial que da sentido a las prácticas del arte, no sólo se digitalizan, sino que se configuran mediante circuitos electrónicos y procesos tecnológicos y científicos complejos. La experiencia artística que ofrece el arte digital no puede ser reducida a la materialidad, en tanto que es pura inmaterialidad, porque la configuración del espacio de flujos, el ciberespacio, la virtualidad e interacción que la caracteriza ha modificado los procesos de creación artística y la participación activa de los espectadores.

La obra de arte en la posmodernidad se ha servido de las posibilidades digitales de multiplicación de copias. Desde el vídeo, la fotocopidora, el ordenador, sin olvidar la fotografía digital, los dispositivos se han hecho esenciales para la reproducción digital limitada de la obra de arte desde matrices numéricas.

Según Fernando R. Contreras (2012, p. 11), “la apropiación popular ha empleado esta cualidad para que las imágenes mediáticas se transformen en nuevos iconos digitales que hacen referencia al pasado y a una cultura familiar e integrada en el consumo de masas. Mediante la apropiación, la obra adquiere un nuevo significado social, un nuevo valor y uso”.

Con el empleo de la iconografía mediática, el artista posmoderno diseña la estrategia que le permite cambiar el significado de su obra, modificando el contexto de su trabajo. Los artistas han

transfigurado la noción aceptada del arte a partir de la crítica de determinados convencionalismos, como es lo original y la originalidad (la singularidad) que han dominado la consideración de la obra de arte. Esto ha sido posible por una tecnología de la multiplicación y de la diseminación. En la posmodernidad, arte y medios han consolidado redes de comunicación que integran estructuras abiertas para ofrecer intereses plurales a los espectadores. Es precisamente esta metáfora de la red la que permite una apertura del arte a nuevas experiencias que en ocasiones acaban en paradojas. La diseminación digital ha hecho de Internet una institución del arte burgués (la última invención de los museos o las galerías virtuales con acceso en red) que contiene a su vez ideales contra burgueses, subculturales y revolucionarios. Después del movimiento Dadá, las vanguardias no han tenido audiencias masivas hasta la aparición de las tecnologías digitales. Era necesario el carácter experimental en la aproximación al medio, sin un riguroso plan educativo de preparación, como se ha encontrado la obra de arte en otros periodos de su historia.

Las mediaciones técnicas y culturales de los lugares concretos llevan hoy el sello de este “universal sin totalidad”, según palabras de Pierre Lévy (1997). En este sentido, Internet – y más globalmente los “no-lugares de la supermodernidad” de los que habla Marc Augé (1992) – no hace otra cosa que abrir un nuevo espacio a esa libertad inventada a finales del último siglo, al mismo tiempo que pone en su lugar las condiciones técnicas e industriales del reconocimiento del ser que trazan los contornos de la sociedad de masas y de la opinión pública y que da inicio al reino de las multitudes, como bien lo previó Charles Baudelaire (1976, pp. 691-692) al escribir: “Es un inmenso placer decidir habitar en el número, en lo ondulante, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y sin embargo sentirse en todas partes como en casa; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo”.

Bibliografía

- Astobiza, A. (2022). Arte y algoritmos. *Aisthesis*, 72, 282-297.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Le Seuil.
- Austin, J.H. (1978). *Chase, chance and creativity*. Columbia University Press.
- Barrera, R.B. (2015). Arte como medio de comunicación alternativo y plataforma de denuncia social en la cultura digital. En José Manuel Gómez y Méndez et al., *Derechos humanos emergentes y*

- periodismo* (pp. 196-206). Equipo de Investigación de Análisis y Técnica de la Información, Universidad de Sevilla.
- Baudelaire, Ch. (1976). *Ouvres complètes*. Gallimard.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Itaca.
- Betancourt, M. (2003). *El aura do digital*.
<https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/download/14487/5330?inline=1>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.
- Contreras, F.R. (2012). Identidad digital: La obra de arte en la era digital. *TELOS 91*, 1-14.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creatividad, el flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Paidós.
- Csikszentmihalyi, M. (2007). *Fluir (flow) Una psicología de la felicidad*. Editorial Kairos.
- Danto, A. (2006). O mundo da arte. *Artefilosofia*, n. 1, 13-25.
- Gardner, H. (1995). *Mentes creativas una anatomía de la creatividad*. Paidós.
- Gibson, W. (2001). *Neuromante*. Minotauro.
- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Taurus.
- Ippolito, J. (1997). Trusting Aesthetics to Prothetics. *Art Journal*, 56(3), 68-74.
- Ivars, J. (2009). *Relaciones transversales entre los conceptos artísticos de Juego (Gadamer), Ironía (Rorty) y Ritornelo (Deleuze y Guattari)*. UCM.
- Kerckhove, D. (1999). *Inteligencias en conexión: Hacia una sociedad de la Web*. Gedisa.
- Lévy, P. (1997). *Cyberculture*. Odile Jacob.
- Lieser, W. (2009). *Arte digital, nuevos caminos en el arte*. H.F. Ullman.
- Lieser, W. (2010). Digital Art for Media Facades. In C. Kronhagel (ed.), *Mediatecture* (pp. 398-403). Springer.
- Lovejoy, M. (2004). *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. Routledge.
- Lozano-Hemmer, R. (2000). *Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional No. 4*. National Council for Culture and the Arts.
- Marina, J.A. (2004). *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama.
- Marina, J.A. (2006). *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama.
- Maslow, A. (2005). *La personalidad creadora*. Kairos.
- McEvelley, T. (2001). La Pintura y su Época. Del estilo internacional a la aldea global. La transformación postmoderna de la pintura. En A.M. Guasch (ed.), *Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura* (tomo X: De las Vanguardias a la Postmodernidad). Ed. Planeta.
- Mosqueda Gómez, C. (2019). La materialidad e inmaterialidad en el arte digital: conceptos clave para la comprender su inmanencia. *Humanidades*, 9(2), 1-25.
- Paul, C. (2008). *Digital Art*. Thames & Hudson.

- Penny, S. (1997). The virtualization of Art Practice: Body Knowledge and the Engineering Worldwide. *Art Journal*, 56(3), 30-38.
- Popper, F. (1993). *Art of the electronic age*. Thames & Hudson.
- Rafols, R. (2003). *Diseño audiovisual*. Gustavo Gili.
- Rodríguez, M. (1985). *Manual de Creatividad. Los procesos psíquicos y el desarrollo*. Editorial Trillas.
- Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Paidós.
- Rush, M. (2005). *New media in art*. Thames and Hudson.
- Santaella, L. (2016). *Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política*. Paulus.
- Shanken, E. (2009). *Art and electronic media*. Phaidon.
- Smith P. (1986). *Andy Warhol's Art and Films, Ann Arbor*. UMI Research Press.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas*. Alianza.
- Villagómez-Oviedo, C.P. (2019). El proceso de creación del Arte digital. *ArDin, Arte, Diseño e Ingeniería*, 8, 16-30.
- Wands, B. (2007). *Art of the digital age*. Thames y Hudson.

Tendenze e dibattiti

La moda e i modelli del Trickle Up e Trickle Down Effect

di *Valentina Pacchiarini**

ABSTRACT (ITA)

Il settore vestimentario negli ultimi decenni ha incrementato notevolmente la propria produzione, confermandosi definitivamente come uno dei pilastri economico-sociali più fruttuosi dell'epoca contemporanea. La capacità di questo settore di condizionare e modificare i gusti delle masse è diventata degna di nota anche a causa del recente fenomeno che ha modificato in modo radicale la struttura della moda e della sua economia: il cosiddetto *Fast Fashion*, in grado di soddisfare le richieste sempre più rapide dei consumatori, a discapito però di qualità dei pezzi e di discutibile etica ambientale e sociale.

Parole chiave: moda, inquinamento, capitalismo, settore vestimentario, sociologia

Fashion and Trickle Up-Trickle Down Effects

by *Valentina Pacchiarini*

ABSTRACT (ENG)

In the last few years, the fashion industry was able to evolve in a way that was unknown to any other economic and social environment; its ability to mold and follow the constant changes of trends can easily make the industry seem evergreen. Fashion trends have never been faster than nowadays, and this peculiar phenomenon caused the rise of a new method of production in the fashion world: *Fast Fashion*, which is the only process with the ability to follow the rapid rise and fall of trends, although ignoring the quality of the pieces and the controversial environmental and social issues.

Keywords: fashion, pollution, capitalism, clothes, sociology

* UniTreEdu

1. Modalità di diffusione della moda. Alcuni modelli

Gli ultimi decenni hanno assistito a un radicale cambiamento nelle metodologie di compravendita; l'accesso quasi universale a internet ha permesso che il mercato si modificasse, diventando sempre più accessibile e istantaneo: i capricci del singolo hanno ormai la possibilità di essere soddisfatti con pochi clic, e comodamente da casa, velocizzando così il mercato e la sua globalizzazione.

Uno dei settori commerciali inevitabilmente più toccati e modificati da questa nuova era è il settore vestimentario: sfruttando la potenza del mercato online, ha visto un forte incremento della propria produzione, consolidando la propria posizione come uno dei pilastri economico-sociali più longevi della storia contemporanea. L'abilità di sfruttare e adattarsi alle nuove metodologie di mercato viene unita alla forte influenza che il settore del *fashion* ha sui propri seguaci; la capacità di modificare silenziosamente i gusti, e di conseguenza gli acquisti, della massa era già notevole negli ultimi decenni del Novecento, ma recentemente ha toccato vette considerevoli grazie a un nuovo fenomeno che è stato in grado di trasformare con effetti irreversibili questo settore: stiamo parlando del *Fast Fashion*.

Prima di affrontare questo particolare fenomeno, ci si deve chiedere in quale modo si è arrivati, oggi, ad un mercato dell'abbigliamento così fiorente e in costante evoluzione, in grado di risultare innovativo agli occhi dei propri acquirenti; per farlo è necessario tenere presente come già da metà '800 l'abbigliamento abbia subito un cambiamento radicale, trasformando la moda da uno strumento della classe elitaria a un metodo di espressione di massa.

Una moda, nel momento in cui nasce, assume caratteri differenti in base a luogo ed epoca in cui si diffonde. La rapidità confusionaria, da certi punti di vista, con la quale ha iniziato a modificarsi dall'inizio del XX può essere considerata come la conseguenza di uno sviluppo incessante del modello capitalista all'interno di quelle società che, secondo la lezione di Karl Popper, vengono definite "aperte". Il continuo e inarrestabile sviluppo della moda ha acceso l'interesse, nel corso dei decenni, di molti studiosi di vari rami accademici, tra cui sociologi e psicologi, che hanno proposto diverse teorie più o meno valide e riconosciute, capaci di introdurre delle regole e dei modelli concreti per poter delineare in modo più accademico il sistema vestimentario moderno.

Una delle teorie sicuramente più popolari e avvalorate, nonché quella che presenta le basi più verificabili, è quella del *Trickle Down Effect*, sviluppatasi già dalla fine del XVIII secolo, ma che ha assunto un'articolazione compiuta solo tra la fine dell'800 e l'inizio del '900. Come suggerisce la traduzione letterale "gocciolamento verso il basso", questo modello sostiene come la moda nasca dalle classi più agiate della società per poi lentamente "scendere" in quelle inferiori sino ad essere assimilata dalle classi più modeste. Si tratta, quindi, di un modello verticale e altamente

gerarchico, fondato su una visione piramidale della società. Questo schema, oltre a essere fondato su basi sociali, dipende anche da una intuizione medico-scientifica del dottore Bernard Mandeville, che, specializzandosi nella ricerca di una cura per malattie ipocondriache e isteriche, sostenne come “tutti guardiamo al di sopra di noi, e non appena possiamo, ci sforziamo di imitare coloro che in qualche modo ci sono superiori” (Mandeville, 2002, p. 73). Secondo lo studioso, quindi, la moda si svilupperebbe grazie a un principio di emulazione tra individui, soprattutto se questa ha lo scopo di far sentire le persone meno abbienti simili e più vicine a quelle considerabili come ricche e di successo. La moda diventa dunque in grado di mutare l'aspetto esteriore della nostra vita, concedendo l'illusione, sia a noi stessi che agli altri, di essere ciò che non siamo. Spesso, quando la finzione diventa troppo realistica, è in grado di distanziarci dalla realtà, facendoci perdere l'idea di chi siamo realmente.

Gli interventi più popolari riguardanti questa tesi vengono sviluppati agli inizi del Novecento dai filosofi Gabriel Tarde e Herbert Spencer. Quest'ultimo, nella sua opera *Principles of Sociology* (1906), descrisse la moda come un fenomeno sociale prettamente imitativo, all'interno del quale l'imitazione può dividersi in due differenti tipologie, definite rispettivamente come “reverenziale” ed “emulativa”. In tal senso, questa imitazione è suscitata dal desiderio interiore di potersi considerare uguale alla persona che si sceglie di emulare, guardando a essa come a un obiettivo personale da raggiungere per potersi sentire appagati.

Secondo il pensiero del noto Gabriel Tarde, invece, l'imitazione costituiva il fulcro di ogni cambiamento sociale, presentandosi però in diverse forme: può essere cosciente e volontaria oppure incosciente e involontaria, riflessa o spontanea. Egli scrive in *Le leggi dell'imitazione. Studio sociologico* (2012): “Le persone o le classi, che si è più portati ad imitare, sono in effetti quelle a cui si obbedisce più facilmente. Le masse hanno sempre avuto una certa tendenza ad imitare i re, la corte, le classi superiori nella misura in cui esse hanno accettato il loro dominio. In tutti i tempi le classi dominanti sono state o hanno cominciato con l'essere le classi modello”.

L'opinione del sociologo appoggia quindi la teoria del *Trickle Down*, secondo la quale è proprio dagli strati alti che la moda ha piantato le sue radici nel corso della storia, scendendo e diramandosi poi verso il basso.

Pertanto, a un periodo storico nel quale la classe dominante subisce un indebolimento, diventando meno influente, segue un momento nel quale imitarla risulta più semplice, assottigliando così le differenze che vi sono tra i vari strati sociali.

Nonostante, secondo Tarde, possa capitare che il caso della moda si sviluppi partendo anche dalle classi più inferiori, Georg Simmel, entrando nel dibattito con il suo studio *La Moda* (2015, p. 16), rileva che “la moda, cioè la nuova moda, appartiene soltanto alle classi sociali superiori. Non appena le classi inferiori cominciano ad appropriarsene superando i confini imposti dalle classi

superiori [...] si volgono da questa moda ad un'altra, con la quale si differenziano nuovamente dalle grandi masse e il gioco può ricominciare”.

Il desiderio di appartenenza a un gruppo considerato prestigioso porta all'adozione, da parte degli aspiranti nuovi membri, di alcuni segni distintivi che lo caratterizzano, causando però inevitabilmente un abbandono di questi medesimi segni da parte dei componenti iniziali del gruppo.

La moda, quindi, assume il ruolo di distanziatrice sociale, permettendo ai ricchi di continuare ad allontanarsi, attraverso gli abiti, dalle persone considerate inferiori, creando così una sorta di rincorsa continua. Quando ci sembra che la distanza venga colmata e che si arrivi a un livello di parità – o, perlomeno, di affinità – tra le diverse classi, la classe dirigente si allontana nuovamente, trovando una nuova moda da seguire, con una facilità e velocità che solo chi ha ingenti somme di denaro può permettersi.

Fra le fonti di questa riflessione troviamo anche l'economista e sociologo Thorstein Veblen, che all'interno dell'opera *The Theory of the Leisure Class* (2007) trattava del cosiddetto “consumo vistoso”, intendendo con questa espressione quella particolare forma di consumo, praticabile solo dalla popolazione ricca, che consisteva nel comprare e sfoggiare beni non di prima necessità solo per affermare la propria posizione sociale ed economica.

La teoria del *Trickle Down* suggerisce, in un certo senso, che l'espressione “l'abito non fa il monaco” sia sostanzialmente errata, poiché l'abbigliamento non solo ci permette di intuire la provenienza sociale di un individuo, ma diventa anche il fulcro dell'opinione che ci creiamo autonomamente su un altro membro della società.

Successivamente alla formulazione concreta della teoria del *Trickle Down Effect*, molti studiosi iniziarono a rielaborarla, creandone versioni differenti. Uno dei primi che avanzò una proposta divergente fu John Flügel, che nel 1930, all'interno della sua pubblicazione *The Psychology Of Clothes*, osservò come la cosiddetta aristocrazia nel settore della moda fosse mutata nel corso degli anni, venendo arricchita da elementi di mondi diversificati e completamente nuovi come il teatro, lo sport e i circoli sociali bohémienne. Secondo lo scrittore, la moda poteva svilupparsi anche in un senso opposto o meno convenzionale: dal basso verso l'alto.

Con l'avanzare di questa nuova ipotesi, negli anni seguenti, alcuni studiosi come George Field e Paul Blumberg avanzarono la possibilità della creazione di un modello opposto, chiamato poi con il nome *Trickle Up Effect*, secondo il quale, in una società postindustriale, la borghesia e il proletariato, assumendo più potere, hanno avuto la possibilità di ribilanciare anche il settore dell'abbigliamento. Sempre secondo l'opinione dei due studiosi, avanzando con gli anni la moda prende più facilmente spunti da strati sociali considerati sempre più “inferiori”. A tal proposito, il sociologo tedesco Paul Blumberg scrive: “Molte mode, negli anni più recenti, sono state lanciate

non tanto dalle classi superiori o da quelle medie, quanto da quelle poste ancora più in basso nella scala sociale o da coloro che provengono dalla controcultura giovanile” (Baldini, 2005, p. 74).

Entrambi i sistemi – *Trickle Up e Down* – si sviluppano d'altronde secondo una concezione verticale del sistema prevalente nella struttura del settore vestimentario.

Tale nozione venne successivamente messa in dubbio da molti studiosi, che avanzarono invece l'ipotesi che il sistema potesse essere sviluppato anche su di un piano orizzontale.

Da questa idea si formò successivamente un modello alternativo, chiamato “Trickle Across Theory”, detto anche “del contagio”, secondo il quale la moda non si diffonderebbe in un senso gerarchico verticale (che sia dall'alto al basso o dal basso all'alto), bensì espandendosi orizzontalmente, o a raggera. L'opinione degli studiosi che appoggiano questa teoria si divide sul vero fulcro della moda, il quale, secondo Colin Campbell non si troverebbe né nella classe benestante né in quella povera, bensì nella cosiddetta classe media; al contrario, per altri colleghi si dovrebbe dare più peso all'influenza di gruppi marginali della società, ad artisti come pittori, attori e via dicendo. Renè König, appoggiando la visione di Colin Campbell, scrive nella sua opera *Il potere della moda* (1992, p. 175):

Le nuove mode si sviluppano a partire dalle classi ricche, diffondendosi lentamente negli strati sempre più bassi della popolazione. In realtà nascono e si affermano nelle classi medie, in cui gruppi più ricchi hanno, in un certo senso, ereditato il ruolo di guida nel campo della moda, e da lì si diffondono tanto verso l'altro quanto verso il basso della gerarchia sociale.

Secondo lo studioso, quindi, la causa dello sviluppo di una nuova moda può essere ancora attribuita alle classi più ricche della popolazione che, grazie all'ampia disponibilità di denaro, possono permettersi di approcciare tutte le tendenze, anche le più stravaganti, che gli si presentano; l'affermazione di tali mode si deve proprio alle classi medie che, a causa del loro crescente potere sul mercato, sono in grado di decretare se una tendenza sopravviverà o sarà destinata a fallire in breve tempo.

Il rifiuto della teoria *Trickle Down* ha coinvolto anche alcuni studiosi italiani, tra cui il sociologo Francesco Alberoni: nella sua opera *Consumi e società* (1964) egli spiega che in una società moderna, che si presenta come dinamica e democratica, e dove il capitalismo è ormai da considerarsi un sistema maturato, il consumo ostentativo messo in pratica dagli individui di una categoria privilegiata è una pratica molto rara, essendo piuttosto tipica di una società preconsumistica ed elitaria.

Soffermandosi sul ragionamento dello scrittore, sottoposto al pubblico già nel 1964, possiamo arrivare alla conclusione che i cosiddetti “ricchi contemporanei” sono meno distinguibili rispetto

agli individui benestanti appartenenti al secolo precedente. Ostentare grazie all'abbigliamento il proprio status sociale è considerato infatti perlopiù volgare e kitsch, spesso fonte di risultati negativi sul piano della comunicazione di sé e della socialità, soprattutto se l'ostentamento dei propri beni diventa palese e fuori luogo.

Le persone appartenenti alle classi elitarie tendono oggi, piuttosto, a nascondersi, evitando di utilizzare abbigliamento o accessori molto appariscenti che comunichino in modo troppo diretto la propria condizione economica; si pensi all'abbigliamento di uomini come Elon Musk o Mark Zuckerberg, considerati tra i più ricchi del mondo: i loro look sono spesso estremamente semplici, non lasciano trasparire le possibilità economiche di cui invece dispongono. Questa scelta è infatti spesso prediletta dalle persone appartenenti a una categoria estremamente agiata che non sentono il bisogno di dimostrare attraverso il loro abbigliamento la propria condizione economica o il proprio grado di successo.

Nell'epoca contemporanea è molto raro che una persona di un ceto elevato scelga di indossare un capo con un logo di un marchio di lusso o un *print* molto riconoscibile: si predilige solitamente qualcosa di più modesto, ma che abbia un valore di mercato uguale, se non maggiore, rispetto a una maglietta che agli occhi di una persona appartenente al ceto medio può sembrare "molto costosa" a causa della marca facilmente riconoscibile esibita.

Agli occhi degli esperti di moda, di qualsiasi strato sociale, infatti, indossare capi che rivelano la propria posizione sociale è considerabile come un atto non solo volgare ma anche inutile, poiché per attirare l'attenzione di un individuo proveniente da uno strato di agiatezza simile, con le stesse possibilità economiche, non basta un capo costoso, bensì qualcosa di unico, un oggetto o un capo in grado di elevare radicalmente lo status della persona che lo indossa.

Nonostante il sistema verticale del *Trickle Up Effect* fosse stato molto criticato già da metà '900, rimasero comunque molti studiosi che, con svariate argomentazioni, ritennero ancora valida la teoria del modello ottocentesco: secondo quest'ultimi il consumatore medio è da ritenersi come una sorta di marionetta estremamente manipolabile dalla classe dominante e dal sistema industriale e pubblicitario; inoltre, i prodotti rendono schiava la società, creando una sorta di sensazione fittizia di controllo. Come afferma il sociologo e filosofo Jean Baudrillard nella sua opera *Per una critica dell'economia politica del segno* (2010), la moda è capace di illudere gli individui sulla possibilità di assistere a dei reali cambiamenti all'interno della società, con una realtà invece ben differente, in cui questi mutamenti sono molto rari o addirittura assenti. Secondo lo scrittore, la moda è in grado di far credere ai componenti di una classe meno agiata di avere l'opportunità di compiere un salto sociale che è però probabile non avvenga mai, poiché la moda "gioca", quasi malignamente, a modificare solo l'abbigliamento e non la reale posizione sociale di un individuo. La sua versione di pensiero è molto più rigida rispetto alla classica teoria del *Trickle Down* poiché,

se per Veblen e Simmel i seguaci della moda erano coscienti del suo sistema interno, per l'autore rimangono invece inconsapevoli, quasi truffati dal sistema stesso.

Nonostante le due teorie verticali siano spesso considerate incompatibili con la società del ventunesimo secolo, secondo l'antropologo Grant McCracken, la *Trickle Down Theory*, se adeguatamente rivisitata, possiede le potenzialità tali per essere applicabile anche al modello vestimentario contemporaneo. Come suggerisce l'autore nella sua opera *The Trickle Down Theory Rehabilitated* (1985), per rendere la teoria proponibile anche nell'epoca contemporanea occorre apportare due cambiamenti principali: i gruppi coinvolti non si devono più considerare divisibili solamente facendo riferimento alle differenti classi sociali d'appartenenza, ma anche attraverso caratteristiche come il sesso, l'età e l'etnicità; bisogna poi considerare che tali gruppi non adotteranno più un'appropriazione completa dello stile di una diversa categoria considerabile come avvantaggiata, ma compiranno un'adozione selettiva di alcuni elementi distintivi.

L'esempio che utilizza McCracken è quello dell'abbigliamento iconico delle donne in carriera: secondo l'autore, nonostante quest'ultime non rinuncino alla propria femminilità, il loro modo di vestire diventa una chiara rivisitazione di un completo classico da uomo, che fino a pochi decenni prima era il solo detentore della posizione alla quale oggi anche la donna può aspirare.

Sulla scorta delle esemplificazioni sin qui addotte e criticamente considerate, nonostante le eterogenee opinioni dei vari studiosi, si può arrivare alla conclusione che i modelli eccessivamente verticali delle teorie del *Trickle Up* e del *Trickle Down Effect* non siano particolarmente compatibili con una società in continuo mutamento, dove i mass media sono ormai in grado di manipolare le scelte e le preferenze degli individui indipendentemente dalla loro provenienza sociale. La moda del XXI secolo si sviluppa maggiormente grazie a un modello imitativo e competitivo non solo tra differenti classi ma anche tra i diversi componenti di un medesimo strato sociale.

2. La ricerca di unicità: cosa ci spinge a scegliere un capo d'abbigliamento?

La domanda che ha caratterizzato in modo più distintivo i numerosi discorsi teorici e critici sull'universo della moda riguarda certamente la ricerca sulla motivazione iniziale che spingerebbe un individuo a interessarsi, in diverse misure, a questo campo, spesso con il dispendio di cifre esorbitanti. Numerose sono le risposte che gli studiosi hanno cercato di formulare nel corso degli anni, ma quella che sicuramente torna con più frequenza nel dibattito sulla moda è la ricerca dell'unicità, meta universalmente ambita da ogni individuo. Sebbene ogni persona, in base alle proprie caratteristiche personali, sviluppi infatti un approccio differente verso il sistema vestimentario, è possibile maturare la conclusione che ogni individuo che scelga di comprare e indossare un particolare capo, lo faccia con lo scopo di soddisfare quel forte desiderio intrinseco

di percepirsi come unico e inimitabile. Spesso questo desiderio non riguarda solamente persone appartenenti alla classe agiata, in grado di soddisfare tali pulsioni più facilmente grazie alle proprie possibilità economiche, ma anche i componenti di classi sociali più basse, i quali si ritrovano ad auspicare per sé stessi il soddisfacimento di quel sentimento di vanità proprio della natura degli esseri umani, soprattutto all'interno di un periodo storico come il XXI secolo, dove l'apparenza estetica ha un'importanza sempre più elevata e incontrollata.

Il desiderio di unicità che si manifesta attraverso l'uso dell'abbigliamento è proprio di ogni classe sociale, seppure in modi differenti: parecchi gruppi appartenenti a strati sociali bassi hanno creato movimenti con lo scopo principale di apparire diversi dal resto della massa al fine di distinguersi. I movimenti come il *Punk*, ad esempio, hanno dato alla moda la possibilità di operare come un veicolo culturale, un linguaggio nuovo, con un determinato significato che, in questo caso, si scontrava con gli altrettanti significati già presenti all'interno del mondo della moda. In questa sorta di lotta, se da una parte si trovava il desiderio di unicità, dall'altra vi era il cosiddetto "vecchio ordine" in cui questo desiderio era opportuno che venisse oppreso per avvantaggiare un'omologazione semitotale della società, che poteva emergere solamente attraverso le differenze di genere e di classe.

Questa capacità di distinguersi mediante il proprio aspetto esteriore, tramite l'abbigliamento e indipendentemente dalle caratteristiche sociali e fisiche che già contraddistinguono i diversi individui alla nascita, è stata adottata, edulcorandola, da molti membri di quella stessa società che ne rifiutava la natura troppo eccessiva.

L'individualità è definita come una qualità propria di una persona che la rende differente e distinguibile dagli altri. È oggettivamente corretto pensare che tutti gli esseri umani, fisicamente e mentalmente, siano diversi gli uni dagli altri: ogni individuo è differente in base alle proprie esperienze e al proprio percorso, alla cultura e alla lingua di appartenenza, alle predisposizioni emotive e cognitive; tutti questi fattori, anche qualora simili, porteranno sempre a "risultati" differenti.

Nonostante nella maggior parte delle scelte vestimentarie intraprese dagli individui della società sia presente il desiderio di essere accettati e inclusi in quella medesima comunità, è anche innegabile che la natura umana presenti diversi aspetti contraddittori, che la moda evidenzia e mette in luce. Se da una parte è probabile che l'essere umano abbia il desiderio di far parte di una comunità, di sentirsi accolto, dall'altra è altrettanto probabile che non voglia essere però considerato un individuo perso nella massa, aspirando piuttosto a essere ricordato e considerato inimitabile. L'abbigliamento è la prima caratteristica che si nota involontariamente di una persona, che la si conosca o meno, ed essendone consapevoli è questo che spinge la maggior parte dei membri della società a tentare di sorprendere o lasciare un ricordo positivo con il proprio

abbigliamento. Nonostante questo desiderio nasca principalmente dalla volontà di ottenere una buona impressione e alimentare così la propria vanità, non è trascurabile l'aspirazione a sentirsi unici e inimitabili, utilizzando l'abbigliamento per raggiungere tale scopo. Indipendentemente dall'aspetto fisico, infatti, il modo di vestire è l'unica caratteristica del nostro aspetto esteriore che possiamo cambiare e scegliere in ogni momento, dandoci la sensazione di star cambiando insieme a esso anche noi stessi. Quando indossiamo un abito è come se stessimo aggiungendo una nuova parte al nostro corpo. L'abbigliamento può essere considerato come l'unica categoria di artefatti inanimati in grado di diventare un vero e proprio tutt'uno con l'essere umano, fondendosi con la persona stessa.

La capacità di un abito di farci cambiare il modo in cui percepiamo la nostra persona è innegabile: basti pensare alla sensazione che si prova quando si sceglie di indossare un abito che poco rappresenta la propria persona o che non si crede possa valorizzare la propria figura; è invece completamente diverso indossare un abbigliamento che non solo fa sentire a proprio agio, ma che riesce ad aumentare la sicurezza di sé e la propria autostima.

L'abbigliamento è sostanzialmente indispensabile per qualsiasi essere umano poiché senza di esso non si potrebbero compiere le normali azioni quotidiane: i vestiti diventano una sorta di scudo protettivo tra il nostro intimo essere e la società intorno a noi; cercare quindi di sfruttare una parte così integrante della propria vita quotidiana per soddisfare il proprio Io interiore e alimentare così la propria autostima diventa non solo vantaggioso, ma anche estremamente gratificante.

Le qualità intime e astratte della propria personalità hanno la capacità di essere accentuate, o nascoste, grazie all'utilizzo di mezzi esteriori: i capi d'abbigliamento diventano gli unici strumenti con il potere di apportare un cambiamento istantaneo e visibile sull'individuo in questione. Spesso lo scopo principale è quello di dimostrare al prossimo una sicurezza che non è realmente presente tramite l'utilizzo di un abbigliamento che suggerisce esteriormente questa idea: si va quindi a ingannare l'opinione del prossimo, ma, in un secondo momento, anche l'idea che si ha di sé stessi, autoconvincendosi che la sfaccettatura fittizia che stiamo mostrando sia la nostra vera natura. Si creano così solitamente due figure differenti all'interno dello stesso individuo: una protagonista nel privato, con dubbi e insicurezze, e una pubblica, sicura e responsabile.

L'abbigliamento è in grado di offrire alla persona non solo una sorta di protezione dai dubbi e dalle incertezze del proprio essere, ma anche un appoggio concreto in grado di contrastare l'identità costantemente mutabile del nostro essere, fermando in un certo senso il tempo a un'immagine immutabile, rappresentata dai vestiti che indossiamo (Barnard, 2020, p. 76).

Soffermandosi più attentamente sull'epoca contemporanea, il desiderio di unicità proprio degli esseri umani è stato ostacolato dallo sviluppo di internet e dei social media, ormai parte integrante

della vita quotidiana dei membri di una società aperta e dinamica, tramite i quali si è sottoposti a una continua esposizione di persone presentate come talentuose, speciali e di successo. Quando non si tratta di celebrità, invece, tendiamo a riconoscere la similarità tra il nostro modo di pensare, di vivere e di essere con quello di estranei o conoscenti, e ci rendiamo conto che, nonostante ognuno di noi sia il protagonista della propria vita, osservando il mondo esterno non siamo altro che un individuo intercambiabile con un altro.

Se fino a pochi anni fa il desiderio di essere considerati “unici” era circoscritto esclusivamente alla propria cerchia di conoscenti, oggi si cerca di ottenere un’approvazione maggiore ed essere considerati speciali anche da persone sconosciute che si vedono online unicamente attraverso uno schermo e di cui spesso non si conoscono il volto e il nome.

Questo desiderio difficilmente può essere soddisfatto tramite le proprie caratteristiche più personali come il carattere o la bellezza, qualità non particolarmente rare e molto soggettive in base a diversi fattori anagrafici e geografici; è quindi proprio in queste situazioni che entra nuovamente in gioco il ruolo dell’abbigliamento, in grado di ristabilire il nostro grado di autostima e aumentare la nostra determinazione personale. Gli abiti, infatti, sono un esempio di metodo di comunicazione senza barriere, capaci di essere apprezzati indipendentemente dalla lingua, dal luogo di provenienza o da ulteriori determinazioni.

Sfruttando questo carattere, si è arrivati nel ventunesimo secolo a cercare di distinguersi, soprattutto sui social media, per il proprio modo di acconciarsi, truccarsi o vestirsi.

Internet non è più unicamente uno strumento, ma si è trasformato in una sorta di vetrina dove mostrare le proprie caratteristiche migliori, spesso (anche) aiutandosi proprio con l’abbigliamento.

Il fenomeno degli *influencer* ha cambiato completamente il settore vestimentario e l’approccio che si ha nei confronti dei capi d’abbigliamento. Gli abiti che gli *influencer* indossano e propongono al proprio pubblico diventano in un brevissimo lasso di tempo dei simboli che, nonostante la breve durata, hanno un enorme impatto sui gusti dei loro *followers*. È probabile, infatti, che, per cercare di innalzarsi al livello della persona che si ammira online, si cerchi di imitarne anche i gusti, pensando che in tale modo si riesca a ottenere il medesimo risultato esistenziale, con un’autostima risolleata e un apprezzamento quasi certo da parte delle persone.

Si tenta quindi di trovare la propria unicità attraverso un meccanismo di replica, copiando i capi e gli accessori che queste figure mostrano e indossano.

L’imitazione diventa una caratteristica predominante della moda, ma al tempo stesso la sua negazione: nell’imitare gli altri, l’essere umano cerca di distinguersi, realizzando la propria forma di stilizzazione, l’immagine ideale di sé stesso.

Il desiderio di essere ricordati appartiene ogni essere umano indipendentemente dalla propria classe sociale di appartenenza; tuttavia, è proprio quest'ultima a dettare la metodologia utilizzata per raggiungere da ultimo tale scopo.

Il fenomeno delle Birkin di Hermes è un esempio utile per comprendere come un accessorio vestimentario possa diventare un vero e proprio simbolo iconico, in grado di garantire uno status elevato a chi riesce a possederlo. La celebre borsa, ideata nel 1984 dal presidente dell'azienda Jean-Louis Dumas, specificatamente per l'attrice inglese Jane Birkin, che lamentava il fatto che i modelli alla moda dell'epoca non fossero in grado di soddisfare le sue esigenze di giovane madre, è diventata la più celebre e costosa nella storia della moda. Questo importante risultato è frutto della strategia di marketing dell'azienda che, già a partire dalla sua fondazione (1837), concentrò le sue energie sull'altissima qualità dei prodotti e sulla loro difficile reperibilità: quest'ultimo dettaglio fu proprio quello in grado di distinguere la borsa da tutti gli altri modelli già in commercio, accendendo la curiosità e la voglia, anche dei più ricchi, di possederla, probabilmente per avere la soddisfazione di poterla sfoggiare come un premio.

Oggi l'atto di comprare una *Birkin* è in grado di rappresentare al meglio le possibilità economiche di una persona, ma soprattutto il suo status sociale, poiché la particolarità che la rende proprio così celebre e richiesta è che per ottenerla non basta potersela permettere economicamente, ma si deve entrare a far parte di una fitta rete di conoscenze e contatti in grado di procurarla, oppure rimanere in lista d'attesa attraverso i negozi, per mesi o addirittura anni. Questo la rende ambita non solo dalle persone benestanti "comuni", ma anche dalle celebrità, che non sempre sono in grado di ottenerla, e, quando ci riescono, la mostrano spesso fiere davanti alle telecamere, rivendicando quel famoso *status symbol* che la borsa è in grado di regalare a chi la porta. I capi infatti possono essere considerati come veri e propri veicoli di messaggi in grado di modificare la percezione che gli altri individui hanno di noi stessi.

Il lusso che certi capi portano con sé è ormai arginato a un lontano ricordo, poiché la società di massa, soprattutto durante gli anni del boom economico, è stata la culla del suo periodo di più grande trionfo ma anche la causa principale della sua fine. In una società all'interno della quale i vecchi *nouveaux riches* si sono trasformati nell'effettiva nuova classe dirigente, con la sparizione definitiva della nobiltà, la classe media è riuscita ad alzare ulteriormente la propria posizione sociale, costituendo una parte determinante nel mercato contemporaneo della moda. Questo ribaltamento sociale ha portato all'effettivo decadimento del lusso "classico", che, come sottolinea la stilista Coco Chanel, "non è il contrario della povertà, bensì della volgarità". In una nuova epoca per la moda, all'interno della quale il consumo del compratore medio viene messo in primo piano, il lusso non è più una priorità per il grande mercato. Al lusso proprio dei capi e degli accessori, con il pregio dei materiali e la qualità della manodopera, si preferisce un lusso

quasi pacchiano, meno rifinito ed elegante, ma in grado di scatenare reazioni da parte degli altri individui.

Le firme dei pochi stilisti ancora popolari si sono tramutate in veri e propri codici universali: la marca rappresenta l'oggetto e il suo valore, indipendentemente dai gusti personali. Essere considerati speciali grazie a ciò che si indossa è diventato, anche per chi non ne ha le possibilità economiche, un fattore estremamente importante: si cerca l'esclusività, anche a costo di risultare esagerati o, peggio, ridicoli. Il desiderio delle persone "comuni" di illudersi di far parte di quella piccola cerchia di eletti costringe a fare uso di tutti quegli oggetti che rappresentano il loro status. Il futuro della moda e del consumismo sembrano infatti essere un nuovo tipo di marcatore di differenze sociali, lasciando da parte i brand di lusso popolari per qualcosa di più esclusivo, raro, irraggiungibile a chi non possiede le vere possibilità per ottenerlo. Il vero lusso potrebbe giacere in presupposti più semplici ed elementari, come il tempo, l'ambiente e lo spazio. Come descrive anche Massimo Baldini nel suo manuale *L'invenzione della moda* (2005, p. 220), sono tutti concetti astratti che, in un ipotetico futuro, potrebbero risultare sempre meno disponibili per un individuo comune, appartenente a uno strato sociale medio-basso.

Gli ultimi decenni hanno assistito a un radicale cambiamento nelle metodologie di compravendita; l'accesso quasi universale a internet ha permesso al mercato di modificarsi, diventando più accessibile e istantaneo: i capricci del singolo hanno la possibilità di essere soddisfatti con pochi clic e comodamente da casa, velocizzando così il mercato e la sua globalizzazione.

3. Il Fast Fashion e il ruolo politico della moda nel ventunesimo secolo

Senza particolari dubbi, possiamo affermare che il sistema della moda, per la maggior parte degli individui di una società aperta e contemporanea, non risulta possedere un particolare valore socio-politico, essendo considerato un settore improntato all'apparenza e alle vacuità, evolutosi negli anni solamente grazie a persone dotate di ingenti possibilità economiche.

Si può tentare di reagire a queste affermazioni spiegando che il potere principale della moda, nonché, da certi punti di vista, la sua dannosità, è proprio quello di apparire superficialmente come un settore accessorio e sopravvalutato, caratterizzato da un eccesso vano, seppur proficuo.

La moda è invece non solo alla base di numerose economie mondiali, ma si trova anche al centro di frequenti controversie, spesso ignorate dai mass media, che non ritengono che la leggerezza propria di questo settore vada compromessa con la cruda realtà dei fatti.

Osservando la struttura basica del mondo della moda classico, ci troviamo di fronte a due versioni differenti di moda: l'*Haute Couture* e la moda considerata da "tutti i giorni"; le due sezioni

si distinguono prettamente per il costo e il pubblico al quale sono rivolte. Se l'*Haute Couture*, vale a dire l'alta moda dei grandi stilisti e delle passerelle, ha mantenuto nel corso degli anni una struttura abbastanza stabile, il settore dell'abbigliamento formato da negozi e brand dedicati all'*everyday wear* ha subito un profondo e irreversibile cambiamento. Fino alla fine degli anni '80 il principale metodo di creazione e vendita degli abiti si fondava su un sistema di domanda e risposta, con aziende vestimentarie in grado di prevedere le nuove tendenze, e quindi essere capaci di offrire le proprie proposte, solitamente, una o due volte all'anno. Questa metodologia, detta anche *Ready-To-Wear*, nel XXI secolo sembra essere diventata obsoleta e sempre meno fruttuosa.

Lo sviluppo incessante del settore e la continua nascita di nuovi brand e industrie hanno portato la moda a modificare drammaticamente la propria struttura, con la nascita di una nuova tipologia di compra-vendita, il cosiddetto *Fast Fashion*. La causa principale di questo cambiamento è da attribuirsi alla forte competizione interna all'industria, nella quale oggi non è più necessario saper prevedere un trend, ma si deve invece essere in grado di far uscire sul mercato continue nuove proposte in base alle tendenze ricorrenti, spesso affidandosi alle passerelle dei marchi di lusso. La capacità di copiare e ispirarsi il più velocemente possibile a ciò che viene proposto nelle collezioni dell'*High Fashion* assicura un successo grazie alla grande fetta di pubblico che desidera poter comprare capi alla moda a basso costo. Il problema principale consiste però nella velocità con la quale queste tendenze nascono: se fino a una decina di anni fa i trend si trovavano ancora esclusivamente nelle mani degli stilisti e degli esperti di moda, oggi i social media hanno modificato irreversibilmente questa caratteristica, spodestando la capacità dei brand di lusso di dettare ciò che è di tendenza o meno. Si è arrivati a un punto, nella storia della moda, in cui gli stilisti si ispirano, a loro volta, alle tendenze online, esaminando quale di quelle già in circolo sta ottenendo più successo. A causa dell'istantaneità con la quale i social media operano, i trend si formano con conseguente velocità, rendendo impossibile alle piccole imprese, con una struttura interna "classica", di stare al passo con i crescenti ritmi di lavoro. Si è sviluppata così una sorta di enorme e caotica catena di montaggio, dove i negozi d'abbigliamento più classici, mentre cercano di stare al passo anche con le proposte giovanili degli *influencers*, tentano comunque di imitare le tendenze proposte dalle passerelle, che a loro volta monitorano ciò che sta spopolando sui social media online per prendere spunto e arricchire le successive collezioni.

Come affrontato nell'articolo *Fast fashion: Response to changes in the fashion industry* (Bhardwaj & Fairhurst, 2010), fino agli anni '80 il ciclo vitale di una moda consisteva fondamentalmente di quattro passaggi: un'introduzione da parte dei leaders, la crescita e l'accettazione da parte del pubblico, la successiva conformazione e, infine, il declino. Questo ciclo vitale veniva scandito da due periodi principali secondo i quali si dividevano anche le sfilate e le collezioni: primavera-

estate e autunno-inverno. Oggi il cambiamento è diventato quasi isterico, con una tendenza che non ha occasione di completare il suo naturale ciclo vitale poiché viene interrotta in un paio di mesi da una moda del tutto nuova, lasciando la precedente in un limbo nel quale non è ancora da giudicarsi fuori moda, ma nemmeno considerabile una tendenza ancora in atto.

Questa nuova velocità che alimenta la dialettica di domanda e risposta del prodotto ha portato alla creazione di realtà apposite, in grado di soddisfare i gusti manipolabili dei membri attivi della società. Si tratta di grandi società, situate principalmente nelle regioni sud-est asiatiche, dove la manodopera e il costo dei materiali sono nettamente inferiori rispetto agli standard occidentali. Il basso costo delle materie prime e soprattutto dei dipendenti, che, lavorando in condizioni di semi-schiavitù, talvolta rischiose, e senza diritti, non pesano sui guadagni complessivi delle aziende, permettono a queste nuove realtà industriali di offrire capi a prezzi molto competitivi.

Il continuo abbassamento del costo dell'abbigliamento ha così portato a una competizione interna al settore sempre più alta; questo ha portato gli acquirenti ad alzare enormemente la soglia di ciò che può essere valutato come "costoso".

Il dualismo all'interno dell'industria vestimentaria ha creato due fazioni contrapposte: se da una parte chi compra *Fast Fashion* spesso tende a ignorare che il basso costo è una conseguenza di scelte aziendali discutibili e poco etiche, dall'altra le persone che scelgono di comprare *Slow Fashion*¹ da brand che sostengono di essere *green* e *conscious* non sembrano comprendere di far parte di una fetta di popolazione privilegiata, che può permettersi di sostenere costi considerevoli anche per una sola maglietta, senza considerare che probabilmente la stessa cifra è invece insostenibile per una persona appartenente a uno strato sociale medio-basso.

Lo *Slow Fashion*, termine coniato per celebrare l'antagonismo al *Fast Fashion*, comprende proprio tutti quei brand che scelgono di utilizzare una politica rispettosa delle condizioni dei lavoratori e dell'ambiente, creando poche collezioni annuali e rifacendosi così all'usanza, ormai quasi superata, di dividerle per stagioni. Il loro focus è poter offrire capi e accessori di alta qualità, creati con l'obiettivo di essere duraturi e capaci di resistere anche ai veloci cambi di stile all'interno della moda. Si tratta infatti spesso di brand classici, con linee senza tempo, oppure di piccole realtà con a capo personalità giovani e innovative, che disegnano e creano abiti e accessori in piccoli *stock* proprio per evitare eventuali sprechi.

Negli ultimi anni l'attenzione dei media si è soffermata molto sull'inquinamento ambientale, in particolare su quello dei mari, dove si sono progressivamente accumulate negli anni tonnellate di plastica e microplastica che hanno creato un danno ambientale indecifrabile.

¹ Con "Slow Fashion" si intende una produzione vestimentaria considerata "lenta" per i ritmi di oggi, che promuove però dei capi etici realizzati in condizioni lavorative ottimali, spesso cercando di utilizzare materiali nel rispetto dell'ambiente.

Nonostante siano nate molte campagne di sensibilizzazione a riguardo – che cercano di invitare le persone a ridurre sia il consumo di plastica e materiali non biodegradabili sia l'impatto ambientale dell'industria della moda e in particolare del *Fast Fashion* –, queste vengono spesso ignorate dal grande pubblico. L'errore di ritenere che la moda sia un settore produttivo secondario ha comportato che anche i danni e i soprusi provocati dalla sua stessa industria vengano ignorati.

Se, infatti, l'unica materia controversa all'interno del settore Fashion era l'utilizzo di pelle e pelliccia vere, che ha portato poi l'opinione pubblica a condannare la crudeltà dei brand che decidevano di utilizzare questo tipo di materiali, si è ignorato come le grandi industrie vestimentarie, con l'utilizzo di coloranti e materiali non biodegradabili, abbiano creato fino ad oggi uno spreco di tessuto incalcolabile, inquinando gli oceani con tonnellate di microplastica ogni giorno.

Il ciclo sempre più breve dei trend ha causato infatti un grande accumulo di abiti e accessori che, dopo un'elevata richiesta iniziale, subiscono un crollo improvviso della domanda, causando così un avanzo di capi che vengono poi fatti a pezzi e buttati o addirittura bruciati. Spesso, per sostenere i costi di produzione, tutti questi capi vengono realizzati in materiali come il poliestere o il nylon, difficilmente smaltibili ed estremamente inquinanti che, uniti all'utilizzo di coloranti di scarsa qualità, contaminano le flore acquifere con sostanze spesso tossiche.

La politica internazionale ha comportato il fallimento del settore della moda, permettendo alle industrie del settore di continuare a essere una delle cause principali dell'emergenza ambientale contemporanea.

Nonostante si possa pensare che l'inquinamento derivi solo dai grandi *retailer* di Paesi come Cina, Pakistan o Vietnam, la situazione è molto più complicata a causa della pratica ormai sempre più diffusa del *Green Washing* da parte di aziende anche occidentali. Si tratta dell'idea di far credere ai propri acquirenti che il marchio che hanno scelto di sostenere con un acquisto stia compiendo politiche aziendali coscienti e rispettose dell'ambiente, quando la realtà dei fatti suggerisce che la metodologia di produzione non differisca rispetto alle grandi industrie di *Fast Fashion*.

La politica del *Green Washing* è molto dannosa, poiché illude le persone che vorrebbero compiere delle scelte più ecosostenibili di star sostenendo una buona causa, spesso pagando una cifra maggiore rispetto al costo che proporrebbe, per il medesimo capo, un grande negozio di *Fast Fashion*.

Bisogna poi ricordare le aziende nelle quali la politica *green* sembrerebbe ben rispettata, ma le condizioni dei lavoratori sono innegabilmente precarie e spesso pericolose.

Il *modus operandi* di queste grandi fabbriche, spesso collocate in Paesi del Terzo Mondo, consiste, come analizza un report condotto dalla “Clean Clothes Campaign”,² nell’assumere per la maggior parte giovani donne con una scarsa educazione, avendo così la sicurezza che queste non possano aspirare a lavoro o paga migliori. Il salario proposto, infatti, non riesce spesso a coprire le spese famigliari di ogni individuo, che si vede quindi costretto ad aumentare le proprie ore lavorative, alimentando così lo scopo dell’industria del *Fast Fashion* che, come suggerisce la parola, ha alla sua base la velocità con cui vengono prodotti e venduti i capi. Oltre ai salari indecorosi, le condizioni di lavoratori e lavoratrici sono pericolose: ammassati in fabbriche non a norma, spesso sono costretti a restare seduti per più di dodici ore di fila. Un incidente simbolo delle condizioni lavorative precarie per i lavoratori del settore vestimentario fu il crollo nel 2013 della fabbrica Rana Plaza in Bangladesh, dove persero la vita ben 1100 operai.

Sempre secondo il report del 2014 della “Clean Clothes Campaign”,³ nonostante molti marchi di lusso sostengano che i propri capi e accessori vengano manifatturati per la maggior parte all’interno di Paesi come Italia e Germania, dove i diritti dei lavoratori vengono teoricamente controllati e rispettati, vi sono comunque tracce di fabbriche nell’Est Europa, in Paesi come la Moldavia e la Romania, che producono pezzi a basso costo per grandi brand come Dolce & Gabbana, Max Mara e Armani, tutte società che si ritengono sostenitrici della politica dello *Slow Fashion*. In questi casi, quindi, la dicotomia presente nel settore diventa incoerente, poiché il prezzo della merce non viene più giustificato dalla qualità della manodopera e dai costi di una produzione etica; il consumatore, al momento dell’acquisto, sta pagando il marchio, lo *status symbol* che quel capo o quell’oggetto riuscirà a donargli.

Le nuove figure di spicco nel campo della moda, nonostante le numerose contraddizioni all’interno del medesimo settore di cui fanno parte, accusano in modo più o meno diretto i consumatori del *Fast Fashion* per il danno ambientale che l’industria ha provocato; questo pensiero, condiviso da molti all’interno del settore, è frutto di una mentalità classista, che non riesce a proporre alternative concrete al fenomeno della nuova moda, economica e più inclusiva. Se infatti ci si soffermasse sulle proposte alternative ecosostenibili, si arriverebbe alla conclusione che allo stato attuale sono poche e decisamente poco inclusive. I brand di lusso che propongono capi creati eticamente, come abbiamo già visto, spesso non rispettano le promesse fatte ai consumatori, e il costo di tali prodotti è decisamente eccessivo per un individuo appartenente a

² Questa associazione si occupa di analizzare e sensibilizzare attraverso diverse ricerche la condizione dei lavoratori nel settore vestimentario, in particolare all’interno delle aziende appartenenti alle categorie *Fast Fashion*, che spesso contribuiscono a causare un danno ambientale significativo (per approfondire rimandiamo al sito cleanclothes.org).

³ Per approfondire si rimanda al report *Stitched Up: poverty wages for garment workers in Eastern Europe and Turkey*, 2014.

una classe medio-bassa. I diversi brand minori, creati invece recentemente, che propongono pezzi spesso creati a mano, non offrono opzioni che risultino inclusive per quanto riguarda la fisicità di una persona, offrendo poche taglie e modelli a prezzi spesso gonfiati rispetto al vero costo della manodopera. L'opzione disponibile più economica, recentemente spopolata, è l'abbigliamento usato e di seconda mano: la nascita di app come *Depop* e *Vinted* è stata in grado di dare ai consumatori la possibilità di vendere e comprare abiti a prezzi molto accessibili; in questo caso, però, risulta spesso molto complicato trovare il capo che si sta cercando e accade di frequente che, quando lo si trova, questo non sia presentato in condizioni ottimali o non calzi adeguatamente. Si ritiene quindi un'opzione decisamente buona, ma non in grado di soddisfare i bisogni del compratore medio, abituato a ottenere dai negozi d'abbigliamento prezzi bassi e una qualità ormai piuttosto duratura.

Nonostante le proposte ecosostenibili siano chiaramente migliorabili, resta comunque importante sottolineare il dovere di un acquirente coscienzioso di interrogarsi sui propri acquisti, cercando di non farsi ingannare dal basso costo o attirare da un particolare modello di tendenza, che potrebbe non rispecchiare più i propri gusti nel giro di un breve lasso di tempo.

Possiamo concludere affermando che la democratizzazione della moda ha portato alla conquista del settore da parte di classi sociali medio-basse, che fino a pochi decenni fa non avrebbero avuto la possibilità di influenzare con la propria creatività il settore dell'abbigliamento; nonostante ciò, è chiaro che il potere, nel settore, continua a rimanere nelle mani di quella élite in grado, qualora una moda nascesse dal basso, di seguirla e farla propria, ma capace al contempo di creare una nuova tendenza perseguibile solo da individui aventi il medesimo standard di vita e di appartenenza socio-economica. La moda è destinata a rimanere un mezzo utilizzato indistintamente da tutti, ma sfruttato realmente da pochi, gli stessi che cercano di mantenere una distanza simbolica dagli individui che considerano come socialmente inferiori.

Nonostante il presente della moda sia caratterizzato da numerose controversie che toccano le politiche ambientali e sociali interne al settore, le giovani menti creative e le tecnologie sempre più avanzate aiutano a mantenere viva la speranza che, in un futuro prossimo, il settore vestimentario possa finalmente riuscire a rappresentare in modo più efficace tutte le diverse realtà della nostra società ormai multiculturale, fornendo a esse la possibilità di ottenere uno spazio creativo aperto e rispettoso, in grado di annullare qualsiasi discriminazione in modo concreto e definitivo, senza d'altra parte rinunciare alla preservazione dell'originalità delle tradizioni più antiche e delle identità locali.

Bibliografia

- Alberoni, F. (1964). *Consumi e società*. Il Mulino.
- Baldini, M. (2005). *L'Invenzione Della Moda*. Armando Editore.
- Barnard, M. (2020). *Fashion Theory*. Routledge.
- Baudrillard, J. (2010). *Per una critica dell'economia politica del segno*. Mimesis.
- Bhardwaj, V. & Fairhurst, A. (2010). Fast fashion: Response to changes in the fashion industry. *The International Review of Retail, Distribution and Consumer Research*, 20, 1, 165-173.
- Flügel, J. (2016). *Psicologia dell'abbigliamento*. FrancoAngeli.
- König, R. (1992). *Il potere della moda*. Liguori Editore.
- Mandeville, B. (2002). *La favola delle api*. Laterza.
- McCracken, G. (1985). *The Trickle Down Theory Rehabilitated*. Lexington Books.
- Simmel, G. (2015). *La Moda*. Mimesis.
- Spencer, H. (1906). *Principles of Sociology*. D. Appleton.
- Tarde, G. (2012). *Le leggi dell'imitazione. Studio sociologico*. Rosenberg & Sellier.
- Veblen, T. (2007). *The Theory of the Leisure Class*. Oxford University Press.

Dolore ed estasi. Fenomenologia della metamorfosi nell'arte del Seicento

di *Roberto Gentile**

ABSTRACT (ITA)

Il contributo propone una lettura sintetica dei significati mistici della metamorfosi. L'argomento, com'è noto, costituì un *topos* artistico e letterario la cui fortuna rinverdì nel secolo XVII, nel cui seno venne a rappresentare lo snodo concettuale tra la rivalutazione del repertorio classico e l'esaltazione dell'esperienza mistica. Dopo avere inquadrato il motivo della metamorfosi nel dittico di eros e spiritualità, ed esaminato l'esperienza del dolore (in senso fisico e psicologico) come *leitmotiv* della dialettica mistico-amorosa, l'articolo concentra l'attenzione sull'esempio rappresentato dal personaggio di Didone secondo l'interpretazione offerta dal pittore milanese Carlo Francesco Nuvolone.

Parole chiave: metamorfosi, dolore, mistica, Didone, Carlo Francesco Nuvolone

Pain and ecstasy. Phenomenology of the metamorphosis in the 17th century art

by *Roberto Gentile*

ABSTRACT (ENG)

The essay aims to briefly highlight the mystical meanings of the metamorphosis. The latter has been an artistic and literary topic which came to be renewed during the 17th century, in which the phenomenon of metamorphosis has linked the rediscovery of the classical literary repertoire with the rising of mysticism. After having settled the topic of metamorphosis amidst the pairing of eros and spirituality, and after having examined the experience of pain (both in the meaning of ache and grief) as the *leitmotiv* of the mystic/amorous dynamics, the essay focuses on the sample character of Dido as it was interpreted by the Milanese painter Carlo Francesco Nuvolone.

Keywords: metamorphosis, pain, mysticism, Dido, Carlo Francesco Nuvolone

* UniTreEdu

1. Presupposti

“Fra la morte e noi, talvolta non c’è che lo spessore di una sola creatura. Tolta quella creatura, non ci sarebbe che la morte” (Yourcenar, 2001, p. 85).

Nel mondo figurativo del secolo XVIII, largamente informato dai luoghi topici della letteratura classica, il recupero del motivo della metamorfosi rappresentò il valico delle *impasse* del piglio lambiccato e inquieto del Manierismo, attraverso la negazione della realtà per trasportarla nella fantasmagoria. Le scene, popolari nell’arte barocca, che immortalano l’istante della trasformazione riflettono la riluttanza della mentalità coeva allo schieramento, traendo invece la propria ragion d’essere dalle risonanze tra gli opposti. Tra questi, sacro e profano.

Per la comprensione della fortuna che, nel Seicento, investì l’argomento della metamorfosi, occorre compendiare le interpretazioni che avvalorano la sofferenza quale supporto per ricomporre l’incompatibilità dei mondi terreno e divino, ad onta dell’irriducibile isolamento di corpo e anima asserito dalla lettura in negativo del platonismo in seno alla dottrina cristiana. Lo scompaginamento dell’economia tra materia e spirito, ascrivibile appunto all’intreccio del cristianesimo con motivi platonici e gnostici, presuppone una distanza imponderabile tra gli individui, nonché tra umano e divino.

In una dialettica siffatta, l’unico termine di relazione è rappresentato dalla violazione della soglia fisica, come sublimazione di un contatto giocato nella distanza dall’altro-da-sé. L’ottica qui adottata invita, dunque, ad assumere il *topos* della metamorfosi come nodo teoretico-religioso cruciale, quale occasione di compenetrazione fisica e spirituale col divino.

Si palesa, dunque, l’ancestrale osmosi di macabro e mistico, che ha cercato un nuovo e più complesso livello di piacere nei comportamenti più esasperati: al modello cristiano dell’amore attivo ed eterno (*agàpe*) si contrappose la vocazione al patimento e alla morte (passione). Lo spiritualismo esacerbato – radicato nell’antagonismo del mondo fenomenico propugnato da certe correnti gnostiche (non ultima il Manicheismo)¹ – promosse le pratiche di astinenza e ascetismo come esercizi di isolamento dalla limitatezza e fallacia della dimensione materiale. A fronte della discontinuità fra gli esseri, la sessualità offre un compromesso di riscatto nella continuità, la quale tuttavia, data la caducità della vita, non può che mettere in gioco la morte, svelando l’intimo legame di vocazione all’eternità e desiderio di estinzione.

Su tali presupposti, le pratiche di mortificazione corporale s’iscrissero nello stesso orizzonte di alienazione dai legami col mondo fisico, nella misura in cui – pur nella forma di un’ambigua esaltazione erotica come rifiuto della corporeità – evocarono un surrogato di morte aspirante al

¹ Per approfondimenti, si rimanda a Von Glasenapp (1962, pp. 119-125) e Rudolph (1995).

ricongiungimento, nel segno di un amore superiore, dell'anima con Dio.

Alla luce di questo itinerario, possiamo rilevare che la metamorfosi richiede la sopravvivenza al dolore come condizione per la trasfigurazione dell'individuo oltre le soglie dell'esistenza terrena; dal che risulta l'affratellamento del martirio con il parto: nell'esperienza del dolore, l'individuo genera un sé rinnovato (esattamente come l'immolazione del Messia generò la fede cristiana).

La funzione iniziatica e metamorfica del dolore diede vita, in Occidente, all'archetipo della *imitatio Christi*, in cui la sevizia crea lo snodo fra morte e resurrezione. Dinamica di rovesciamento di segno, dunque, in cui l'esperienza del dolore trasporta l'individuo oltre la sfera corporea per convertirsi in amore. La piaga, lo squarcio, abbattano le barriere che avversano la naturale forza d'attrazione tra corpi e anime. Ne erano consci gli antichi aruspici quando interrogavano le viscere animali, e i samurai che, compiendo lo *harakiri*, interrogavano le proprie. In conformità con questa interpretazione, è opportuno sottolineare l'associazione etimologica dei termini *lussuria* e *lussazione*.

2. La metamorfosi nell'arte e nella spiritualità del Seicento

La controffensiva del clero nei confronti della Riforma si espresse in un programma di ripristino del modello devozionale, attraverso una propaganda confessionale che omologò la creazione artistica a un'etichetta formale dai toni aulici. Quest'azione, ancorché indirizzata alla moltitudine, avversò la democratizzazione delle Scritture e del linguaggio figurativo che, nel giudizio della curia, minacciava l'impoverimento del sentimento di fede.

Su questo sfondo nefasto, l'elevazione del corpo a strumento d'indagine della coscienza sopperì alla messa al bando della Bibbia,² negli stessi anni in cui, nella tremebonda Olanda protestante, Spinoza negava (sulla falsariga di pensatori come Al-Farai e Avicenna) la libera volontà di Dio.

La fede, nel Seicento, scorse nella carne una declinazione del divino, e dovette aggrapparsi all'assenza di Dio: se non era impressa nel suo volto la pelle scabra della luna esaminata dalla lente di Galileo, ai fedeli cui la Chiesa aveva confiscato la verità dei profeti non restò che ricercare in sé le tracce del divino.

Il pensiero seicentesco, dunque, pose il fulcro della conoscenza nell'inscindibile interazione di *res cogitans* e *res extensa*, a scanso dell'ontologia dissociativa derivata dalla citata congiuntura platonico-cristiana: l'autenticità della conoscenza e del sentimento di fede si consegnò al coinvolgimento totale dell'individuo.

² Allo scopo di scongiurare interpretazioni arbitrarie ed equivocate delle Scritture, nel 1559 Paolo IV iscrisse tutte le edizioni volgari della Bibbia nel neonato *Indice dei libri proibiti*. Successivi aggiornamenti del medesimo – sotto Gregorio XIII (1580) e Clemente VIII (1596) – estesero il veto a qualsiasi forma di volgarizzazione delle Scritture (parafrasi, riscritture poetiche e sommari).

Nell'alveo della spiritualità posttridentina trovava posto, attraverso il rinnovato culto dei martiri, una fenomenologia mistico-amorosa che, senza abbattere il dogma della castità né lo stigma della turpitudine, (De Boer, 2004) sceverò l'esperienza mistica dall'annosa e pernicioso sinonimia di carnalità e peccato.

L'esplorazione del mondo attraverso i sensi ricomponne il binarismo ontologico e scompagina il fattore temporale. Qui si coglie l'anello di giunzione tra la religiosità seicentesca e la metamorfosi, ovvero il significato di quest'ultima come effetto della contiguità col divino: Dafne che si tramuta in alloro (pianta sacra) nel colmo della fuga, Semele folgorata da Zeus, i mistici che svaniscono nell'estasi, non hanno cessato di esistere, sono coscienze migrate da una modalità percettiva a un'altra. Sono tutti casi in cui l'astrazione dalla natura non approda a una visione idealizzata, spirituale, bensì mira a sondare la dimensione della materia per cogliervi l'azione pervasiva del divenire. Da un punto di vista religioso, la trasumanazione,³ la persistenza sotto altra forma, valse come unica via accettabile per eternarsi; in secondo luogo, la trasformazione subitanea, nel fare le veci del miracolo, colmò il mistero, altrimenti inspiegabile, di una sensualità senza atto, laddove l'ascesi non era ormai più che un residuo di una spiritualità "primitiva" praticata solo nei cenobi.

Celebre è il caso della transverberazione di S. Teresa d'Avila (mirabilmente esemplata da Gian Lorenzo Bernini), nonché il suo fidanzamento mistico, in cui il chiodo donatole da Cristo gioca un evidente ruolo simbolico: in ambedue i casi, il dolore diviene il traslato dell'unione carnale mancata, come nelle stesse parole della santa:

Gli [il cherubino] vedevo nelle mani un lungo dardo d'oro, che sulla punta di ferro mi sembrava avesse un po' di fuoco. Pareva che me lo configgesse a più riprese nel cuore, così profondamente che mi giungeva fino alle viscere, e quando lo estraeva sembrava portarselo via, lasciandomi tutta infiammata di grande amore di Dio. Il dolore della ferita era così vivo che mi faceva emettere quei gemiti di cui ho parlato, ma era così grande la dolcezza che mi infondeva questo enorme dolore, che non c'era da desiderarne la fine, né l'anima poteva appagarsi d'altro che di Dio. Non è un dolore fisico, ma spirituale, anche se il corpo non tralascia di parteciparvi un po', anzi molto (Teresa D'Avila, 1988, p. 328).

E, ancora:

Questo dolore non è dei sensi, né la piaga è una piaga fisica, ma si nasconde nell'anima senza dolore del corpo. Non potendo spiegarmi se non con termini che si riferiscono al corpo, dico grossolanerie, ma non

³ Si adotta questo termine sulla scorta di Dante *Paradiso* I, 70, in cui è voluto il riferimento all'episodio di Glauco di cui al libro XIII delle *Metamorfosi*; ma si potrebbe parlare anche di "transustanziazione", che fu tra i dogmi rinvigoriti dal Concilio di Trento.

saprei come spiegarmi altrimenti. [...] perché le pene dello spirito sono assai differenti da quelle che possiamo patire in terra. Da questo deduco che possiamo comprendere quanto soffrono le anime in inferno e in purgatorio solo tramite l'analogia di queste pene corporali (Teresa D'Avila, 2018, p. 2183).

Ancora, scrivendo dell'estasi di S. Caterina da Siena, Federico Borromeo riferì che le si presentò Cristo in persona il quale, offrendole le piaghe del martirio, gliene fece suggerire il sangue, dal che la santa ne ebbe un inestimabile piacere (subito dopo, fu la Vergine a snudare il seno affinché Caterina potesse allattarvi). Il prodigio, in sintesi, si confuse col mistero sacro.

Alla luce di quanto, si può definire la metamorfosi come una condizione di eternità. Calzante, dunque, la definizione datane da Dino Formaggio (1981, p. 27): “Tecnica della trasformazione. Liberazione di significati”. E, aggiungiamo, liberazione da un precedente stadio ormai inadeguato. Nel Seicento, le due prospettive si trovarono a coesistere: si può interpretare il tema della metamorfosi come una simbolica esortazione alla fede, offrendo al divino l'occasione di rivalsa sulle pretese del sapere scientifico; ma occorre, di contro, tenere presente che uno dei cardini dello spirito religioso controriformista fu la ricognizione della natura: umano e divino si compenetrarono organicamente in una catena panpsichistica. In ragione di ciò, nel seno della spiritualità seicentesca l'interesse per le manifestazioni sovranaturali del potere divino cedette il passo alla concretezza di segni verificabili: la metamorfosi si estese al fedele comune nella forma della redenzione dal peccato, al mistico come compenetrazione col divino, al peccatore come tormento psicofisico.

Riprendendo il discorso, questo è, appunto, il significato del potere metamorfico che abitò ogni aspetto della cultura seicentesca. Ovidio stesso lo palesò per bocca di Pitagora, esule a Crotone, nel fittizio colloquio con Numa Pompilio che chiude il libro XV delle *Metamorfosi*. Attraverso il ragionamento del filosofo di Samo, Ovidio tocca la dottrina dell'immortalità dell'anima (con toni che echeggiano quelli di Eraclito e di Lucrezio); è il divenire il senso stesso della realtà – tutto persiste, ma mutando semiante:

[...] avventuriamoci
tra gli astri dell'immenso cielo, lasciamo
la terra, sede inerte, e lasciamoci
trasportare da una nube andando
a posarci sulle forti spalle di Atlante,
e da lassù osserviamo gli uomini che si aggirano qua e là
senza uno scopo, trepidanti e con la paura della fine,
e così esortiamoli, spiegando la catena del destino.

[...]

I corpi, una volta annientati
dal rogo con la fiamma o dal tempo
con la decomposizione, non pensate che possano soffrire:
le anime non muoiono, e sempre
abbandonata la loro sede di prima,
sono accolte in una nuova casa e li abitano e vivono.

[...]

Tutto muta, nulla muore. Lo spirito è errabondo:
ora si sposta da là a qui, ora da qui a lì, e s'insinua
in qualsiasi arto, e dagli animali passa i corpi umani,
e il nostro negli animali, e non si consuma nel tempo.
E come la duttile cera si plasma in nuove figure,
e non rimane com'era, né mantiene la stessa forma,
ma pur sempre è la stessa, così ti dico che l'anima rimane
sempre la stessa, ma trasmigra in varie figure.

[...]

Tutto scorre, e ogni immagine si forma nel movimento.

Soprattutto nel corso del secolo XVII, la ricezione dei luoghi ovidiani ispirò la florida consuetudine ermeneutica – sviluppata, non senza forzature, attraverso il principio dell'allegoria – atta ad avallare l'accordo di simbologie cristiane ed echi pagani. La stessa incarnazione di Dio, dopotutto, segue il tracciato delle metamorfosi con cui gli dèi pagani (Zeus in particolar modo) discesero sovente presso i mortali. La pittura del Seicento perpetuò la tradizione allegorica rifulsita sin dai primi atti della Controriforma, a testimonianza della persistenza di un patrimonio di modelli interpretativi che affratellarono mondo pagano e biblico e che attraversò intatto i secoli.

Un'occasione di analisi dei fenomeni che presero forma sull'orizzonte teorico-spirituale fin qui esposto ci è offerta dallo scenario della Milano funestata dall'epidemia di peste del 1629-30 (Ferro, 1975; Bosisio, 1978, pp. 255-264). Dalla confidenza traumatica con la fragilità, con l'inerzia e il disfacimento del corpo originò un culto della carnalità dotato di un'insita logica metamorfica: lo spirito sublima nel suo contrario, nel ritorno al corporeo; il che implica quasi necessariamente che il nuovo misticismo fosse profano, in quanto “profanazione”, violazione della soglia corporea.

Si tratta di un orientamento che si presenta in piena coerenza con l'atmosfera di esaltazione del culto dei martiri, nel seno di una spiritualità che onorava ogni forma di sacrificio, patimento e abnegazione in nome della fede (in ciò ossequiando al contempo la tragica sorte che colse i missionari gesuiti in India, Giappone e nelle isole Molucche) (Mâle, 1984, pp. 115-142).

Sull'onda della predicazione borromea, imperniata sulla parallela educazione e mortificazione della carne e dello spirito, il culto della Passione, dei martiri e dei mistici conobbe il proprio apice. Passione e morte di Cristo furono i temi attorno cui orbitò la pratica meditativa di Federico Borromeo (ereditata dal Platonismo e dalla Patristica, e perpetuata dai Gesuiti), orientata al compiacimento derivante dalla percezione della divinità nel Creato: la glorificazione del divino nella realtà della carne si strutturava in una progressiva immedesimazione nella Passione, nella figura di Cristo in quanto uomo, corpo vivo e vessato. La catarsi redentrice passava al vaglio della compassione, dell'esperienza dei patimenti di Cristo. Ecco che il dolore assurse a dimensione insieme fisica e spirituale. Tale processo culminava nella stazione ultima della meditazione: l'amore, che, attraverso la compassione catartica del dolore, univa il cuore dell'amato (l'uomo) a quello dell'amante (Dio).⁴

Deviando dai lenocini del barocco romano, sotto l'effetto dell'ascendente della legislazione borromea, nella pittura milanese i significati che legavano i temi della Passione e del martirio si moltiplicarono curiosamente nel repertorio pagano, dando l'abbrivio a una florida produzione in cui l'impronta aulica del gergo sacrale si affiancò a un'inesausta rievocazione degli amori tragici della storia antica: Lucrezia, Didone, Cleopatra, Sofonisba, per citare le protagoniste più celebri.

3. Didone e le martiri d'amore: la pittura di Carlo Francesco Nuvolone

Con Carlo Francesco Nuvolone (1609-1661) può considerarsi avviato l'avvento di una pittura di più ampio respiro, capace di varcare le strettoie dogmatiche per avvicinare la narrazione storica, biblica e classica.

Sullo sfondo del culto della corporeità istituitosi nella Milano borromea, risalta la sensibilità di Nuvolone per la dimensione del femminile, vero punto di snodo del trasalimento insieme profano e sacro che animò, nella sua pittura, il dialogo tra soggetti quali Didone, Procri, Cleopatra, Maria Maddalena, Lucrezia, riunite sotto l'egida della metamorfosi a carattere mistico-amoroso. Nota in merito F.M. Ferro (2003, pp. 17-18): "Questa sua fragilità di fronte alla seduzione femminile si coglie nell'insensibile trascorrere dalle sue Madonne e Vergini martiri alle eroine d'amore che recitano non il mistero dell'innocenza bensì un destino di passione, ognuna con il suo peso di fatalità".

Ogni confine tra mito e storia cade, poiché la dialettica amorosa si ripete identica: le sfiaccolate passionali dei personaggi maschili suscitano nella psicologia delle eroine molteplici sfumature. Una siffatta agilità nel sovrapporre i repertori pagano e biblico fu il risultato dell'allineamento di

⁴ Il motivo del rapporto impari tra amato e amante è ricalcato sul modello, proprio del mondo greco, della pederastia, in cui la relazione sottendeva alla distinzione dei ruoli tra *eròmenos* (amato) ed *erastés* (amante).

echi letterari coi portati della predicazione francescana e borromea. Tale lettura del repertorio classico attraverso la sensibilità moderna si valse, in special modo, degli influssi di Torquato Tasso e Giovan Battista Marino. Echi marinistici si riscontrano nella produzione di Nuvolone soprattutto in relazione al legame della passione d'amore col ferimento (nel senso sia fisico che psicologico), violazione definitiva della soglia tra carne e spirito, tra corpo agente e agito. A tal riguardo – oltre al poema *L'Adone* (1623), ove il tema del patimento permise a Marino di sovrapporre al personaggio eponimo la figura di Cristo – il madrigale CXLVI della *Lira*, dal titolo *Piaga dolce d'amore*, è emblematico:

Piaga dolce d'amore
Già tu piaga non sei,
Ma bocca di quel core
Che parla ai sensi miei:
E quante in te cosperse
Son stille sanguinose,
Tanto son per mio ben lingue amorose.

Dalla ferita fluisce la parola divina, che in Cristo si è incarnata. La ferita, dunque, come invero del contatto tra divino e terreno in nome di un amore superiore.

Nella fantasia del pittore milanese, la vicenda di Enea e Didone occupò un posto d'eccezione, di cui eseguì numerose raffigurazioni. L'episodio letterario è emblematico dell'intromissione del profitto (*munera*) nella dialettica amorosa, dirottando, come un'amante, il sentimento di Enea verso altro dall'amore di Didone.

Didone è obbligata a osservare un destino di dolore: la sua sofferenza si disperde nelle risonanze dell'*agape*, l'amore che patisce l'assenza del prossimo, non più inteso platonicamente come deficienza dell'unità, bensì come complice di una comunione superiore. Questa chiave di lettura osserva la concezione platonica dell'*eros* come desiderio inappagato di sanare una profonda frattura ontologica. L'abbandono di Didone pone in risalto la distanza e la negazione come superlativo del desiderio, che nel dolore incontra l'unica e irrinunciabile occasione di esaudimento. Gli amori infelici dipinti da Nuvolone si sostanziano in un siffatto contrappunto di forze: desiderio che si vivifica nella lontananza, presenza che richiede l'assenza, amore che insegue la morte. La distanza rappresenta la condizione d'obbligo dell'amore autentico, poiché esso trascende l'esistenza temporale.⁵

⁵ Un ulteriore avallo a questa chiave di lettura è offerto da Kierkegaard, nella cui interpretazione l'unione matrimoniale corona l'inadeguatezza della sfera terrena alla dimensione eterna dell'amore. Gli amori di Didone, Cleopatra e Maria Maddalena, infatti, sono estranei al vincolo matrimoniale.

Sulla scia di Virgilio e Ovidio, Nuvolone consacrò Didone a icona dell'amore infelice, che soccombe all'illusione e al disinganno. Il petto della regina cartaginese, offeso da una pugnalata, diviene terreno non di un suicidio, ma di un'autentica metamorfosi, di corrispondenza tra corpo e spirito – “Non è la prima volta che un'arma mi trafigge,/già esiste la ferita del mio amore impetuoso” (*Eroidi*, VII, 189-190).

Nell'atto del suicidio, Didone diviene figura della metamorfosi dalla carnalità pagana – che non si riconosce in quanto non può (né vuole) esistere all'infuori del corpo dell'amato – a quella cristiana – che attraverso il dolore si riconosce mortale e anela a congiungersi con l'amore nella sua forma suprema.

Le numerose raffigurazioni del soggetto dipinte da Nuvolone insistono sulla tensione psicologica di Didone, orientandoci a supporre l'ispirazione, anche per tramite dei coevi adattamenti teatrali, all'epistola ovidiana facente parte delle *Eroidi*. Oltre all'efficacia con cui Nuvolone ritrasse Didone, rispecchiandone fedelmente l'immagine offerta dal testo ovidiano – “L'immagine di lei conserva negli occhi, insanguinata, triste e con le chiome sconvolte” (*Eroidi*, VII, 68-69) – si nota soprattutto come nella ricchezza espressiva della raffigurazione, pur nella frugalità compositiva, risuonino le sfumature dello struggimento della protagonista tinteggiate dal poeta latino, intrecciando toni di delirio allucinato, mortificazione, lucida acquiescenza e abbandono patetico.

L'appagamento nella presenza, nel transeunte, sarebbe il banale esaudimento di un amore a breve percorrenza, incapace di abbracciare la totalità. L'eros autentico dev'essere, pertanto, negazione dell'unione ultima: l'amore divinizzante consiste nel dissidio di anime costrette a disperdersi nel desiderio di un'unione che non permette di sormontare il limite corporeo.



C.F. Nuvolone, *Didone ferita*, olio su tavola, cm 150x123, Palermo (collezione privata).⁶

⁶ Cfr. Ferro, 2003, p. 87 e 190.

Bibliografia

- Bataille, G. (1991). *L'Erotismo* (A. Dell'Orto, trad.). ES.
- Bataille, G. (2006). *Storia dell'erotismo* (S. Mati, trad.). Fazi.
- Battisti, E. (1960). *Rinascimento e Barocco*. Einaudi.
- Boitani, P. (2020). *Ovidio, storie di metamorfosi*. Il Mulino.
- Bosisio, A. (1978). *Storia di Milano*. Giunti-Martello.
- De Boer, W. (2004). *La conquista dell'anima: fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma* (A. Serafini, trad.). Einaudi.
- Felici, L. (a cura di). (1978). *Poesia italiana: il Seicento*. Garzanti.
- Ferro, F.M. (1994). *Carlo Francesco Nuvolone e la ferita d'amore*. In *Studi di Storia dell'arte in onore di Mina Gregori* (pp. 197-202). Silvana Editoriale.
- Ferro, F.M. (2013). Carlo Francesco Nuvolone: "Frammenti di un discorso amoroso". *Valori Tattili*, 2, 92-105.
- Ferro, F.M. (1975). *La peste nella cultura lombarda*. Electa.
- Ferro, F.M. (2003). *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano del Seicento*. Edizioni dei Soncino.
- Filoramo, G. (1995). *Storia delle religioni* (vol. III). Laterza.
- Formaggio, D. (1981). *Arte*. Mondadori.
- Giorello, G. (2010), *Lussuria. La passione della conoscenza*. Il Mulino.
- Mâle, E. (1984). *L'arte religiosa nel '600* (M. Donvito, trad.). Jaca Book.
- Montanari, T. (2012). *Il Barocco*. Einaudi.
- Publio Ovidio Nasone. (1966). *Le Eroidi* (G. Leto, a cura di). Einaudi.
- Publio Ovidio Nasone. (1994). *Metamorfosi* (P. Bernardini Mazzolla, a cura di). Einaudi.
- Rosati, G. (1992). L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides). In *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, XXIX, 71-94.
- Rudolph, K. (1995). Il Manicheismo (G. Prieto, trad.). In G. Filoramo (a cura di), *Storia delle religioni* (vol. III). Laterza.
- Teresa D'Avila. (1988). *Libro della mia vita* (L. Falzone, trad.). Edizioni Paoline.
- Teresa D'Avila. (2018). *Tutte le opere* (M. Bettettini, trad.). Bompiani.
- Yourcenar, M. (2001). *Fuochi* (M.L. Spaziani, trad.). Bompiani.
- Von Glasenapp, G. (1962). *Le religioni non cristiane* (S. Vigezzi, trad.). Feltrinelli.

In principio era il segno. Scrivere per comunicare

di *Giovanna Negri**

ABSTRACT (ITA)

La scrittura è un rapporto mnemotecnico tra segno e ricordo, un mezzo espressivo pratico, visibile e stabile funzionale alla comunicazione di esperienze e alla narrazione di pensieri e sentimenti. La modalità visiva del segno ha sempre un codice figurativo palese: gestuale, allusivo, di suoni, gesti o figure, segni, tutti sono mezzi espressivi di comunicazione che nei millenni evolveranno nel segno scritto in modalità ideografiche o alfabetiche. Il percorso evolutivo del segno attraversa i millenni e può essere distinto in due tappe fondamentali: uno di natura, riferito alle civiltà che hanno usato il segno gestuale, figurativo, naturalistico e simbolico per ricordare accadimenti o eventi e uno di cultura, proprio delle civiltà che hanno fatto uso della scrittura come grafia di valore fonetico consonantico, sillabico e alfabetico per narrare le idee in forme complesse. Il presente saggio sintetizza, sottolineando la dimensione diacronica del percorso, la recente pubblicazione dell'autrice, dove le tecniche di comunicazione scritta, dalla preistoria alle forme alfabetiche, sono esposte in un contesto di storia, miti, leggende e letteratura, e comparate a modelli di manufatti artistici in cui il segno si riconosce con evidenze di gusto e di stile.

Parole chiave: segno, scrittura, codice, alfabeto, storia

In the beginning was the sign. Writing to communicate

by *Giovanna Negri*

ABSTRACT (ENG)

Writing is a mnemotechnical relationship between sign and memory, a practical, visible and stable expressive medium in order to communicate experiences and narrate thoughts and feelings. The visual modality of the sign always detains a clear figurative code: gestural, allusive, based on sounds, gestures or figures, signs, all are expressive means of communication, which over the millennia will evolve into the sign written with ideographic or alphabetical modes. The evolutionary path of the sign spans millennia and it can be divided in two fundamental stages: one of nature, referring to civilizations which have used the gestural, figurative, naturalistic and symbolic sign to remember events or events, and one of culture, typic of the civilizations which made use of writing as a consonantal, syllabic and alphabetic phonetic spelling to narrate ideas in complex forms. This essay summarizes, underlining the diachronic dimension of the path, the author's recent publication, where the techniques of written communication from prehistory to alphabetic forms are exposed in a context of history, myths, legends and literature, and compared to models of artefacts artistic in which the sign is recognized with evidence of taste and style.

Keywords: sign, writing, code, alphabet, history

* UniTreEdu

Premessa

Un viaggio nella storia è sempre un'avventura pericolosa per la molteplicità degli avvenimenti e la complessità delle definizioni, per gli studi e per l'insieme delle analisi dei contesti che si impongono a chi ne affronta i temi. Questo saggio intende tuttavia recuperare, in una esposizione necessariamente limitata, il nesso continuo dell'evoluzione del segno nel tempo e nella sua modificazione progressiva come tecnica di comunicazione, dalla preistoria alla forma fonetica. Un "itinerario" che, svolto più ampiamente in una recente pubblicazione (Negri, 2022), intreccia per mezzo di un linguaggio narrativo storia, miti, letteratura e testimonianze archeologiche a un vissuto di memorie ed esperienze personali, e descrive il segno come gesto di cultura, sinergico alle manifestazioni artistiche rinvenute, dalle più remote, primordiali "arti impure"¹ fino ai riconosciuti manufatti d'arte.

Scrivere o ricordare?

Tutte le lingue di radice indoeuropea esprimono il concetto di "scrivere/scrittura" con termini che indifferentemente riconducono al significato di un gesto comune: quello di scalfire, incidere, intagliare o disegnare. L'osco dice *skribh*, il greco *skariph* o *grapho*, le lingue germaniche usano *gerbh* per costruire il verbo tagliare o intagliare, l'inglese nel vocabolo *write* recupera *wreid* (scalfire) e, anche nelle lingue del mediterraneo orientale, glottologi, linguisti e semiologi trovano nelle radici del suono o del segno scritto gli stessi significati. Tutte quelle lingue rinviano il termine "scrittura" alla più antica espressione del gesto che lascia un'impronta: un'impronta per ricordare, per incidere, graffiare o riprodurre un segno-disegno che nei millenni prenderà forma definitiva nella sintesi dell'alfabeto fonetico.

È risaputo che il più semplice e spontaneo mezzo per comunicare, comune a tutto il mondo animale e umano, sta nel suono della voce e nel gesto-movimento del corpo tramite cui si stabiliscono relazioni con l'altro simile. Dunque, le parole o i suoni sono segni comunicativi, ma

¹ "Il mito dell'arte pura nasce con la civiltà individualistica. L'arte prima non è mai stata pura: considerarla come bellezza fa cadere in falsi giudizi critici [...]. Il rapporto artista-società in altre epoche era diverso, perché l'artista era utile al complesso sociale, era il mediatore di magia, di religione, di persuasione anche morale o addirittura politica: era il mago, il propagandista, il persuasore occulto. Ovviamente non c'erano distinzioni tra arte e artigianato, né tra illustrazione e arte [...]. Nella preistoria e nelle civiltà tribali l'artista era invece lo stregone [...]. Certi totem, certe maschere primitive, certe scene propiziatriche non nascevano come opere d'arte, né tantomeno come arte pura [...] esiste anzi una continua contaminazione tra vita e arte impura, intesa come irrazionale sentimento e come mezzo. Il salto dalla natura all'arte, dalla formula magica all'imitazione della natura, dalla semplice invocazione all'invenzione cosciente non è ricostruibile" (Ballo, 1973, p. 121 e segg.).

sono evidenti segnali non strutturati, segnali instabili, volatili, mutevoli e temporanei che, ripetuti o riprodotti nel significato allusivo, nel ritmo o nel tono, non esprimono tuttavia un pensiero.

Potrebbero allora essere considerati vera scrittura? Lo neghiamo decisamente, perché quei messaggi non pretendono definizioni, non sono tra loro connessi da legami logici, non hanno valore di *discorso pensato*. Essi vivono la temporalità effimera del richiamo, interpretabile o interpretato con finalità mnemoniche, simboliche, numeriche, devozionali. Sono segni manifestati con la fisicità necessaria alla trasmissione di messaggi immediati e temporanei impressi materialmente su pietra, ma privi di valore di idea-pensiero.

L'intenzione vera della scrittura deve essere invece intesa come un prodotto del pensiero, un linguaggio durevole, usato per misurare la forza e l'importanza di una riflessione o di una conoscenza, che diversamente dalle trasmissioni orali affidate alla parola possa divenire costante e ripetibile nel tempo.

Forse, allora, le rappresentazioni incise, graffite e pittografate possono essere interpretate come segni artistici? Anche in questo senso dobbiamo interpretare i segni preistorici solo come elementari segnali espressivi. Il contesto temporale in cui il manufatto è stato prodotto e la personalità dell'artista sono infatti categorie primarie indispensabili per la valutazione di un prodotto artistico che, per essere tale, deve rispondere a criteri e regole proprie dell'arte: tracciato, ritmo compositivo, timbro di colore, rapporti di proporzione. Valori che – pur variabili nel tempo per mode o gusti di stile, per originalità di tecniche e di poetiche, per inversione-opposizione di schemi tradizionali – non sono mai tra loro disgiunti, e rappresentano la voce autentica della personalità creativa dell'artista.

Si può invece affermare che, sin dal remotissimo passato, il segno scritto e il segno artistico seguono percorsi sostanzialmente autonomi, ma non del tutto indipendenti. Pertanto, è indispensabile sottolineare che anche la scrittura non può essere mai definitivamente disgiunta dalla forma artistica, anche quando, dopo molti secolari passaggi, l'arte svilupperà percorsi di stili liberi e diversificati, ma non autonomi, mentre la scrittura fisserà il tracciato basilico nelle lettere tipiche dell'alfabeto fonetico.

Preistoria

Se, dunque, non si possono chiamare scritture i graffiti rupestri dei raccoglitori-cacciatori del paleolitico o i glifi scolpiti sui dolmen megalitici o i menhir del neolitico, possiamo però interpretare quelle scalfitture come mezzi per ricordare o essere ricordati, un modo rudimentale per “esistere come uomo”: quei segni sono ancora delle “non-scritture”, perché non esprimono concetti e non narrano idee e sentimenti. Nodi, tacche, rune e bastoni hanno tutti una sicura

impronta visiva, ma altro non sono che mezzi mnemonici, in qualsiasi modo rappresentati come primordiale necessità per ricordare, indicare o comunicare cose, accadimenti, percorsi o luoghi con la pratica semplicità di espedienti elementari.

Il potere di richiamo dell'immagine è senz'altro l'elemento più affascinante di questo momento grafico primordiale. Il segno inciso o dipinto è denso di contenuti, e ogni tratto, ogni spazio, ogni colore ha un preciso ruolo, produce figure antropomorfe, maschere mostruose, idoli che esorcizzano paure e prodigi inspiegabili, poichè “le manifestazioni dell'insolito e dello straordinario producono abitualmente paura o repulsione” e “ciò che caratterizza le religioni megalitiche è il fatto che le idee di perennità e di continuità tra la vita e la morte sono colte mediante l'esaltazione degli antenati identificati o associati alle pietre” (Eliade, 2008, pp. 141-42).

Lontano dalla scienza moderna e razionalista, il primitivo cerca risposte rassicuranti in simulacri a cui riconosce un potere sopra-naturale, che nei gesti e nei pronunciamenti ossessivi della formula magica, dei suoni e delle danze “portano fuori” le angosce e il mistero. Chi sa afferrare l'ignoto con le parole o ne trasferisce il richiamo con un segno sulla pietra, con il suono della voce, con la gestualità indecifrabile stabilisce con le deità un rapporto di offerta-risarcimento in un rito reale e oscuro. L'officiante è il sacerdote-sciamano che in questo atto fonde il prodigioso con il sacro e imprime al gesto e al suono una forza potente (Eliade, 2008).

Più complessa è invece l'interpretazione dei monumenti megalitici o delle figure rupestri. Quando non sono mucchi di sassi, ma blocchi di pietra graffiati da cerchi concentrici, forme stellate o linee composite in tracciati precisi, quando disegnano figure in movimento, animali o scene di caccia incise o disegnate, essi includono già una volontà di comunicazione e di narrazione, anche se non necessariamente conseguente. Questo è un momento di un tempo non precisabile, ma assai importante, in cui il segno matura un significato avanzato, diventa immagine reale che imprigiona in un disegno la figura con valenza di concetto, non solo di ricordo; diviene, cioè, conoscenza della cosa rappresentata, idea della cosa, anzi è quella cosa stessa, non più solo semplice copia della realtà, ma un concetto universale che può diventare racconto. Questa tecnica è già una probabile traccia di pensiero, ma non è ancora vera scrittura, piuttosto la testimonianza memorabile di un vissuto per noi indecifrabile.

Questo fenomeno, visibile nei graffiti naturalistici del Paleolitico (Montignac/Grotte di Lescaux in Francia, risalenti al XVIII-XI millennio a.C.) o nelle Grotte Romanelli della Puglia salentina (XI-IX millennio a.C.), si evolve nel Mesolitico nelle figurine stilizzate e in rettangoli, linee, cerchi e puntini delle incisioni rupestri e nel Neolitico del Parco di Naquane (IX-IV millennio a.C.) a Capo di Ponte, nella Val Camonica di Brescia. Questa evoluzione sottende lo sviluppo di una maturità intelligente, da interpretare dapprima come intenzione di ricordo-possesto trasferito nella pietra e divenuto idea stabile di quella cosa. Tuttavia, anche in questo caso il salto dalla

natura alla dimensione culturale dell'arte, dalla formula magica all'imitazione della natura non è facilmente ricostruibile sul piano storiografico.

Tutti questi segni, mnemonici, simbolici, graffiti, incisi, disegnati o pittografici e più in là quelli che saranno geroglifici, fonetici o alfabetici, ciascuno a modo proprio, marcano e separano l'umanità in due macro-epoche fondamentali: una che chiameremo di natura, propria di genti vissute prima della scrittura, e un'altra che chiamiamo di cultura, propria delle civiltà che hanno fatto uso della scrittura, intesa come strumento di pensiero e di comunicazione articolata.

Sembra utile schematizzare di seguito le progressive tappe fondamentali del segno, dalle forme naturalistiche all'alfabeto fonetico: la prima tappa consiste nell'uso del segno come trasposizione figurata della realtà naturalistica; la seconda nell'evoluzione della figura naturalistica a concetto o idea universale-ripetibile-assoluta della realtà rappresentata; la terza nell'assegnazione alla figura-idea di un segno composito con valore sillabico o consonantico riferito alla lingua parlata; la quarta tappa, infine, è il risultato dell'attribuzione di un segno grafico per ogni singolo suono pronunciato nella lingua parlata, qualsiasi essa sia.

Il cuneiforme o sumerico

Il passaggio importante, la prima unione con la parola avviene con il sumerico o cuneiforme, quando cioè i segni incisi presentano uno stretto legame concettuale con il significato espresso in quel linguaggio e quindi possono essere "tradotti come parole".

La scrittura sumerica era detta anche cuneiforme per il tipo di segno inciso nell'argilla fresca con lo stilo o *calamus*, ricavato da una canna vegetale rigida lunga circa venti centimetri, che, impresso con decisione sulla superficie morbida dell'argilla cruda, procurava, nello stacco finale del colpo, un piccolo rialzo triangolare a cuneo, simile al cappelletto di un rozzo chiodo (Fig. 1). Le tavolette d'argilla, cotte o indurite al sole, venivano poi conservate come documenti di registrazione e di controllo indispensabili a una struttura statale sovrana organizzata, allineate sugli scaffali di archivi di pietra, colmi di sigilli, bulle, metalli, legni e ceramiche incisi.

Ecco, dunque, quanto grande valore può essere attribuito all'antica tavoletta fatta incidere da Enmerkart re di Uruk (ultimo secolo del IV millennio a.C.): "Prima d'ora nessuno aveva mai inciso parole nell'argilla"². Segni, dunque, come parole di lingua parlata.

Questo avviene nella bassa Mesopotamia dove, dalla fine del IV millennio a.C., gli scavi di Uruk, Ebla e Mari hanno restituito la quasi totalità di reperti in forme quadrate, arrotondate, forate, vasi, mattoni, gettoni, iscrizioni reali, religiose, commerciali e inventariali; e così nei siti archeologici di

² Il riferimento è al Poema sumero del IV millennio a.C., composto da 636 righi e riferito alla guerra tra la città di Uruk e quella di Aratta in cui è descritta la soluzione adottata dalla staffetta reale che aveva inciso sopra un impasto di argilla i messaggi da recapitare ai sovrani belligeranti.

Siria, Iran e Irak; ma anche nei Balcani a sud di Belgrado in Serbia o a Tartaria nella Transilvania rumena e lungo l'asse del Danubio, dove sorprendenti ritrovamenti sembrano addirittura far precedere elementi di scrittura al V millennio a.C. con segni di frecce, stelle, cerchi, linee spinate, mani, pesci, fiori o piante; e a noi più vicine a Cavriana di Mantova o in Val Badia, dove manufatti di pietra e terracotta datati al III e II millennio dell'Età del bronzo rimandano a possibili influenze mesopotamiche, ma anche probabili influenze nordiche e caucasiche.

In ogni modo, da questo momento certamente possiamo parlare di scrittura, nelle molte varianti e modificazioni che porteranno alle forme alfabetiche conosciute.

Il geroglifico egizio

Il percorso si muove dalle terre del Tigre ed Eufrate verso le terre egizie, dove la complessa composizione del geroglifico incide parole di idee figurate. L'Egitto condivide con i mesopotamici la grafia necessaria allo scambio di prodotti e di denaro già dalla fine del IV millennio a.C. e produce con questa attività una naturale assimilazione di influenze tra i popoli, una mescolanza di gusti di cui è impossibile risalire con sicurezza alle origini.

I segni egizi sono spiccatamente pittografici e riproducono molti elementi della figura umana, di quella animale o della natura o di oggetti d'uso comune: un piede, un sandalo, un occhio, un fiore, un aratro, un serpente. Una moltitudine di tremila disegni che unisce il fonema della parola significata al fonema di sillabe affiancate dai segni determinativi che ne definiscono l'azione.

Il difficile geroglifico viene inciso nei tre modelli diffusi di *lapidaria*, *ieratica* e *demotica* (Fig. 2), che si diffonderanno nel territorio dei faraoni tanto stabilmente da non subire che poche varianti per tutto il tempo storico dei loro regni. Senza soffermarci in questa sede sulla complessità delle numerose influenze, sull'estetica e sulle forme e la loro struttura, sulle ragioni sociali e di governo che hanno diffuso questa grafia, certo è che non poche sono le ideografiche di similitudine mesopotamica del IV millennio a.C. ritrovate per esempio anche nei geroglifici scolpiti nei templi di Luxor e di Abu Simbel del II millennio a.C.

La diffusione del geroglifico egizio stupisce negli esemplari *Libri dei morti* o *Libri per uscire dal giorno*, deposti nei decorati sarcofagi accanto alla mummia avvolta di bende, stupefacenti racconti di vita e di azioni svolte dal defunto minuziosamente descritte su rotoli di lino, papiro o cuoio. In questi casi il testo esatto come una formula ha però funzione esclusiva di magia, dà forza fisica all'immagine del trapassato per garantirgli la vita ideale ultraterrena. Nel *Libro dei morti* la confessione, pronunciata in negativo, è un elenco di colpe non commesse, che, misurate sulla bilancia della giustizia divina, contrappongono alla verità del pronunciamento il contrappeso di una piuma.

Quando poi il testo ricopre le statue come una pagina scritta, scrittura e figura diventano un *unicum* scultoreo che obbliga l'osservatore a girar loro intorno per guardarle tutte, di spalle e di lato. Allo stesso modo, le pareti sepolcrali delle piramidi di Giza, interamente rivestite all'interno di geroglifici senza figure, scrivono minutamente il libro della vita del faraone perché il racconto lo accompagni nell'oltretomba di Iside. Diversamente, i geroglifici s'ingrandiscono in enormi fiori di loto e in larghe foglie di papiro scolpiti quando penetrano quasi fisicamente e stupendamente la pietra dei giganteschi pilastri del Tempio di Karnak, tenendo insieme storia e armonia scultorea.

Le scritture dell'Egeo

Il segno scritto nei primi secoli del II millennio a.C. trasferisce e ripete presumibili analogie di derivazione nell'area egea di Creta, Cipro e nella Cappadocia hittita (Fig. 3).

Non è possibile circoscrivere i tempi storici precisi, né risalire con sicurezza al momento in cui il segno si è differenziato dal cuneiforme e dal geroglifico dando luogo a nuovi grafismi. È però certo che cuneiformi e geroglifici si modificarono con l'uso e nel tempo in tecniche talora decisamente nuove, risultato di esodi di popolazioni di lingua indoeuropea verso l'Asia Minore, il Mar Nero, il Caspio e l'interno d'Europa o influenzate da popolazioni di ceppo semitico migrate verso il nord dell'Asia minore, dell'Europa e del bacino egeo. Si pensa anche a tribù caucasiche e balcaniche scese verso gli altopiani dell'Anatolia per giungere alla mitezza del mare delle isole e isolette che favoriscono gli insediamenti mescolando consuetudini e linguaggi con le popolazioni locali.³

A Creta coesistono tre forme di scrittura. Nella sua più antica, impenetrabile sinistrorsa geroglifica, usata prevalentemente per iscrizioni pubbliche, non sembrano certe le similitudini derivate dalle grafie orientali o egizie; nella *lineare A*, anch'essa sinistrorsa, è invece evidente l'influenza fenicia, che include anche segni con valori numerici usati per operazioni amministrative e contabili; quanto alla *lineare B*, è di indiscussa derivazione dalla *A*, ma è destrorsa, forse per ovviare alla possibile copertura del tracciato con la mano durante la stesura prevalentemente diffusa per le registrazioni commerciali. Ancora non è chiaro o giustificato il contemporaneo utilizzo sul territorio dei tre modelli. Gli studi, tra l'altro, non risolvono neppure le interpretazioni degli enigmatici segni in *lineare B* impressi sul noto *Disco di Festo*, a cui si

³ I limiti imposti a questo testo impediscono di riferire i molti approfondimenti di questa complessa materia che ha impegnato gli studi scientifici e dedica ampio spazio alle analisi e alle interpretazioni delle scritture presenti nell'area. Analogie, differenze, provenienza o con-presenza delle testimonianze restituite dai ritrovamenti archeologici possono trovare attenta dissertazione negli studi accademici a cui si rinvia in bibliografia.

assegnano influenze egizie o mediorientali e che, ancora oggi, restano indecifrabili e lasciano aperte fantasiose ipotesi sulla provenienza e sul significato dei quarantacinque logogrammi impressi quasi con modi tipografici.

A Cipro la sillabica *lineare A* è già mista a vocali, ma rimane sinistrorsa. È testimoniata da circa 2500 segni ed è documentata da ritrovamenti su cilindri, sfere, vasi e sigilli che hanno fatto presumere analogie achee portate da gruppi fuggitivi dalla guerra di Troia (1250/1184 a.C. circa) e approdati sui litorali orientali di Kition e Amatunte. È indubbia, però, l'influenza di Creta sulla grafia di Cipro, che, nel suo antico nome (*ku-piri-jo*), rimanda al dialetto miceneo cretese (con il significato di “rame”).

Anche nella Cappadocia, oggi turca, la scrittura hittita lascia intuire ampie ipotesi di derivazione dal cuneiforme e dal geroglifico, sebbene gli storici propendano maggiormente per una possibile influenza di provenienza orientale-caucasica. Sappiamo però per certo che su carri da combattimento, leggendari per forza e potenza, gli Hittiti penetrano in Siria, Palestina, Armenia, Afghanistan, si impadroniscono dei mercati di ferro, argento, oro, lapislazzuli e dal III fino all'inizio del II millennio a.C. dominano l'area anatolica. Sono uomini di terra, escludono le rotte marittime, e proprio dalle incursioni del piratesco leggendario Popolo del mare (oltre che a causa della loro incessante instabilità politica interna) vengono piegati fino a perdersi nella memoria del tempo. Il loro arcaico linguaggio, mescolato nel corso di quasi un millennio alle culture e agli stili di vita fenicio-siriani-cretesi-ciprioti-egei, lascia però impronte originali, con similitudini grafiche e di stile compositivo vicine alle *Lineari A* e *B*.

La grafia hittita presenta infatti un andamento prevalentemente bustrofedico (destra-sinistra-destra), quasi scolpita in ideogrammi, sillabe, legature, determinativi, complementi fonetici e figure allungate e conserva della sumera la rigidità, dei geroglifici la chiarezza. L'effetto d'insieme è fortemente pittorico, inciso con esatta perfezione e molto gradevole estetica compositiva, ma lascia tuttavia difficile la comprensione dei segni.

Tralasciamo qui inevitabilmente le influenze e gli sviluppi dei grafismi ideografici riferiti agli innumerevoli alfabeti semitici che, nella loro molteplicità, esigono un campo separato di trattazione per le moltitudini dialettali locali che si svilupparono in Siria, Etiopia, Palestina o Persia. Solo per giustificare la complessità dell'epigrafia semitica, si pensi alle centinaia di varianti dell'aramaico usato in quasi tutto l'impero persiano, dove, come nel caso di Palmira, polo di incontri carovanieri, si parlava e scriveva un dialetto pseudo aramaico o, come per l'ebraico quadrato, misto all'ebraico antico.⁴

⁴ Si deve dunque rinviare in merito all'immensa bibliografia dedicata allo studio dei dialetti/linguaggi/iscrizioni di cananeo, aramaico-giudeo, samaritano o aramaico cristiano siriano, e altri ancora.

Il fenicio

Restiamo ancora in ambito mediterraneo, nella terra dei fiumi Tigri ed Eufrate, dove la mista conformità del territorio montuoso o altipiano rendeva difficile le comunicazioni. Dal II secolo del secondo millennio questa terra, che oggi comprende buona parte di Iran, Irak, Siria e Turchia, fu chiamata terra fenicia – o Mesopotamia. Anche se le bibliche fonti riferiscono della presenza del popolo fenicio nei territori assiri ed egizi, e alcuni autori latini ne ipotizzano la provenienza da quelle terre, tutte le testimonianze sono ipotesi indirette e non documentate, quindi da considerare con prudenza sotto il profilo storiografico. In ogni caso, questa popolazione, giunta dal sud del deserto arabico o dal nord europeo e asiatico in un tempo imprecisabile, occupa stabilmente la stretta fascia costiera mediterranea che da nord, in prossimità di Ugarit, si estende fino a sud di Tiro, tocca l'Egitto sin quasi al Nilo e a est la dorsale parallela alle pendici degli impervi monti del Libano. In un'area allagata frequentemente dalle acque non ancora arginate del Tigri e dell'Eufrate, i Fenici guardano il Mar Mediterraneo e alzano le vele quadrate delle loro navi cariche di seta, lino, spezie, argenti, ori e profumi per redditizi commerci; toccano Malta, Creta e Cipro, dal Salento pugliese risalgono verso l'Etruria antica, navigano verso la Sicilia, la Sardegna e, oltre il limite delle colonne d'Ercole, toccano Cartagine e Cadice.

Scriveranno gli autori latini che furono i Fenici ad attribuire per primi rozzi segni grafici al suono della voce, ma il quesito non dà certezza di risposta per mancanza della prova incontrovertibile del “documento”. Tuttavia, studi puntuali riconoscono l'origine semitica dell'alfabeto fenicio a un fonema traslitterato dal cuneiforme, con una tecnica che consentiva di “scrivere il suono” di qualsiasi lingua, che a noi sembrerebbe ovvia, ma che fu in verità un espediente meraviglioso.

Ridotti a ventidue segni basici, i grafemi fenici vengono usati nei luoghi toccati dai commerci per la registrazione di merci, la redazione di contratti di compravendita, i rifornimenti e la contabilizzazione di entrate e uscite, risolvendo in modo efficacemente pratico e semplice la comunicazione tra popolazioni di lingua diversa.

Tracciata su linee orizzontali, la scrittura fenicia si sviluppa talora con andamento bistrofedeo, talora con andamento da destra a sinistra (Fig. 4). Risente ovviamente di molti caratteri di derivazione cuneiforme e introduce però anche segni imitativi di forme labiali e palatali per trascrivere alcuni suoni parlati stranieri. Inevitabile l'analogia con il sistema musicale che modula, con le sette sole note del pentagramma, accordi compatti, scivola in arpeggi, agita i trilli, alterna note di valore breve o prolungato, varia timbri acuti e profondi in tonalità multiple per scrivere partiture infinite di melodie e ritmi, come infiniti sono i suoni della voce e la varietà dei linguaggi.

Antiche vestigia di impronta fenicia sono state rinvenute sulle coste nord-africane, in terra di Spagna e in Italia sui litorali della nostra Sardegna, e numerosi sono i reperti scultorei in bronzo,

pietra granitica, calcarea, tufo e arenaria ritrovati. Le figure femminili a tutto tondo, ricoperte da vesti lineari, e quelle maschili, con gonnellini al ginocchio e un rotolo di papiro tra le mani, ripetono evidenti stilemi di tipo egizio e siriano.

La produzione artigianale di anfore, coppe, vasi e contenitori in genere sembrano essere stati realizzati esclusivamente per esigenze funzionali alle richieste o alle necessità di mercato e in essi sono difficilmente riconoscibili tipologie tecniche di derivazione certa o datazioni attendibili.

Originali e bellissimo sono invece gli splendidi reperti di corredi funerari rinvenuti nelle tombe, capolavori originali di raffinatezza e di gusto, avori, oreficerie a granulazione e filigrana, anelli, bracciali, collane e specchi, amuleti, ceramiche e tante, tante lance, pugnali, frecce e farette.

La più antica forma di alfabeto fenicio è incisa sul Sarcofago di Ahiram conservato nel Museo Nazionale di Beirut. Il sepolcro, databile al XIII-XII secolo a.C., reca sul coperchio una minacciosa iscrizione scolpita in ventidue caratteri fenici che invocano la maledizione divina sull'eventuale profanatore della tomba. A sostegno della tesi di origine fenicia si può riferire di una popolazione Aram che stanziava già nel sec. XIV a.C. nella Mesopotamia settentrionale e lungo l'Eufrate, insediamento confermato da iscrizioni aramaiche ritrovate in Siria, non lontano da Damasco. È possibile pertanto supporre l'origine semitica fenicia dall'analogia del nome del venerato sovrano Ahiram che riprende il nome della originaria tribù Aram.

I segni fenici incisi sul sarcofago sono tracciati netti e separati e moltiplicati sull'asta verticale o appoggiati ad angolo, formano linee irregolarmente inclinate che salgono, scendono e raramente si curvano ad arco; si chiudono a volte in un minuscolo cerchio al vertice e a volte si incrociano in una composizione complessiva scarsamente pittorica, quasi corsiveggiante, con regolari intervalli di luce e ombre tra i glifi. Segni essenziali che, quando verranno trasferiti sul ceppo egeo e integrati dalle morbidezze vocaliche, definiranno il nuovo modello arcaico dell'alfabeto greco.

Il greco

Si narra che i segni fenici siano giunti nelle terre greche sulle ali del mito, con il quale la storia non pretende che il racconto sia vero o falso, ma dimostra la necessità dell'uomo di dare risposte a ciò che accade. Il tribolato viaggio di Cadmo fenicio porta il mito sulle coste egee, dove l'eroe sparge sulla terra di Tebe “doni provvisti di mente”, quelle “piccole zampette di mosca”⁵ che faranno vivere nel tempo, con la fedeltà della parola scritta, le memorie e i racconti prima affidati alla voce

⁵ “Cadmo aveva portato alla Grecia *doni provvisti di mente*: vocali e consonanti aggiogate in segni minuscoli, *modello inciso di un silenzio che non tace*: l'alfabeto. Con l'alfabeto i Greci si sarebbero educati a vivere gli dèi nel silenzio della mente, non più nella presenza piena e normale, come ancora a lui era toccato nel giorno delle sue nozze [...]. Ma nessuno ormai avrebbe potuto cancellare quelle piccole lettere, quelle *zampe di mosca* che Cadmo il fenicio aveva sparpagliato sulla terra greca dove i venti lo avevano spinto alla ricerca di Europa rapita da un toro emerso dal mare” (Calasso, 1988, pp. 436-437).

dell'affabulatore. Un altro mito attribuisce invece l'origine dell'alfabeto a Palamede, che vede in uno stormo di gru in volo lo schema lineare delle lettere alfabetiche tenute fino allora nascoste nella casa delle Muse.

Comunque siano andate le cose, è certo che dalla terra greca, tra la fine del I millennio a.C. e l'inizio del successivo, i fonemi fenici diventano lo strumento comune della comunicazione scritta. Mancano ancora, è vero, quelli che Aristotele e Platone chiameranno "elementi minimi" o "unità semplici e indivisibili", indispensabili per rendere possibile la resa grafica di suoni ellenici sconosciuti alle lingue semitiche, ma l'introduzione aggiuntiva delle vocali supplisce al vuoto.

Inoltre, l'orientamento della grafia da destra a sinistra asseconda la naturale anatomia della mano, obbliga a drizzare le ventiquattro lettere in modalità ortostatica, dà loro precisione geometrica e chiarezza grafica nelle forme classiche bilineari (Fig. 5).

I più antichi grafemi greci si ritengono quelli iscritti con andamento sinistrorso sulla base del collo dell'Oinochoe di Dipylon datata al 750 a.C., una brocca da vino ritrovata nella necropoli omonima presso Atene e conservata nel Museo Archeologico Nazionale della città. Sull'anello due esametri di un epigramma epico di non certa traduzione riferiscono di una gara coreutica il cui premio è destinato al "danzatore che si esibisca nella maniera più aggraziata". I grafemi incisi hanno lettere molto simili per inclinazione all'alfabeto fenicio, sono orientati da sinistra verso destra e con alcune lettere di probabile provenienza attica.

Tra il IV e III secolo a.C. l'alfabeto greco ci lascia esempi di *libreria* nella maiuscola bilineare, incisi su metallo, pietra o vetro, con lettere nette e distanziate, già vicine alle forme classiche, e si estende nella redazione degli atti ufficiali sovrani e giuridici; invece gli esemplari scritti su pergamena o papiro, in forme corsive bilineari e quadrilineari con aste allungate sopra e sotto il doppio rigo, giungeranno a noi solo nelle trascrizioni postume e frammentate dei monaci copisti medievali, copie di non certa datazione e di contenuto variabile religioso, giuridico o letterario, spesso alterate dal *ductus*, dalla *manus*, da legature, nessi che inclinano le aste, le curvano e le contraggono. Queste minuscole si trasferiranno nell'Asia Minore e nell'Etruria italica e saranno utilizzate nei testi contrattuali, commerciali e scolastici.

Ma già a partire dal IV secolo a.C. anche la consuetudine della tradizione mnemonica lascerà il posto allo stilo, e ciò che viene scritto costituirà insegnamento di tradizione e guida civile e morale. Il documento vergato su tavoletta, papiro o pelle tramanderà stabilmente ordini, leggi, prescrizioni e norme; renderà pubblico il pensiero colto, letterario, filosofico, artistico e scientifico; imporrà il primato della cultura ellenica, dilagherà nell'area mediterranea come modello di educazione e di gusto e l'uso dei segni greci e del dialetto ionico-attico, importato dai coloni italoti, imporrà i grafemi egei nella redazione dei testi a cui si ispireranno i fatti della conquista latina.

È però con le migrazioni egee dell’VIII e VII secolo a.C. che il mito di Enea fuggitivo da Troia si consolida e la leggenda antica diventerà lirica realtà quando il viaggio e le vicende del progenitore della stirpe romana verranno trasferite dal ritmo omerico agli esametri eroici dell’*Eneide* di Virgilio (libro VI, vv. 61-82): “[Enea] dà vento alle vele/e finalmente arriva al lido euboico di Cuma [...] /Sbarchiamo infine sui lidi lontani d’Italia: oh! Finalmente è finito l’infortunio di Troia”.

L’etrusco

Con le migrazioni del VII secolo a.C., dunque, la tradizione letteraria recupera l’approdo di Enea in Italia dopo il periglioso vagare tra le coste mediterranee. Che siano verità o meno gli incontri, gli scontri, le tappe e i prodigi narrati, più certezza è data dall’Heroon di Enea (VII sec. a.C. circa.), un tumolo funerario di diciotto metri di lunghezza, ritrovato nel dicembre 2016 nella proprietà dei principi Borghese, nei pressi di Pratica di Mare (Pomezia, Roma) che sembra confermare il culto attribuito a Enea come progenitore greco della stirpe latina. Verosimilmente, dunque, il mito devozionale dell’eroe troiano si diffonde nelle terre italiche, tanto che il tracciato delle lettere dedicatorie incise rimanda al sistema scrittorio in uso nel Mediterraneo nelle forme fenicie, adattate ai grafismi in uso da genti già presenti sul territorio, ma di provenienza incerta. Mi riferisco ai mitici Argonauti Colchi provenienti dall’attuale Georgia occidentale, allora ricchi e attivi nel commercio del ferro che lascerà a Portoferraio l’antico nome di Portus Argous come Porto degli Argonauti; ma potevano essere anche gruppuscoli probabili di Achei fuggiti dopo la disfatta di Troia se non, invece, gli stessi Fenici risaliti dalle coste salentine fino alla Sardegna, come accerta l’iscrizione sillabica *srd*, col significato di Sardegna, apparsa per la prima volta come fonema sulla stele di Nora di Pula.⁶

Mai però è stato ritrovato un documento fenicio scritto nella interezza di leggi, contratti, narrazioni, miti. Solo iscrizioni brevi, nomi di oggetti, persone o luoghi ricordano una lingua usata in Roma per tutto il secolo dei re Tarquini (dal 616 al 509 a.C.), non una traccia completa di memoria.

Furono la furia popolare e le rivendicazioni del Senato che cancellarono con la *damnatio memoriae* il ricordo di un giogo che Roma avrebbe voluto dimenticare per sempre? Sembra probabile.

⁶ La pietra arenaria fu ritrovata nel 1773 da Giacinto Hinz, docente di lingue orientali all’Università di Cagliari, inglobata nel muro a secco della vigna della chiesa di San Efisio di Pula. Conservata oggi nel Museo Nazionale di Cagliari, misura 105x57 cm, ma potrebbe essere la porzione di una tavola di più grandi dimensioni. Il testo è monco, le lettere sono incise in raggruppamenti consonantici con la presenza della sola vocale *a*. L’aspetto più interessante è dato, appunto, dalla sillaba *srd*, graffita in linee fenicie con significato certo di *Sardegna*. A conferma dell’insediamento fenicio nell’area mediterranea, anche recenti analisi scientifiche riconoscono un DNA di origine fenicia nei campioni di resti umani rinvenuti nelle necropoli della Sardegna, Tunisia, Marocco e Spagna.

Tuttavia, le testimonianze stupefacenti sepolte nelle estese “città dei morti”, gli ori, le ceramiche, le scene dipinte nelle monumentali tombe dalle cupole sferiche o le architetture incastrate nella roccia delle ombrose necropoli distese lungo le acque di freschi torrenti, narrano di vita, non di morte, di canti, non di lamenti, di danze, non di funebri cortei.

Travolgono la nostra emozione gli itinerari delle Vie Tagliate, le esplorazioni dei siti archeologici di Cerveteri, Tarquinia, Vulci, Veio, Vetulonia, Caere, Sorano e Sovana e la meraviglia dei manufatti conservati nei musei dedicati. Quasi o più di diecimila iscrizioni su pietra, metallo e avorio, incise su sarcofagi, dipinte su vasellame o sulle pareti ipogee consentono di leggere bene, molto bene l'alfabeto etrusco, non però di comprendere il senso della lingua di un popolo sepolto.

Le particolarità grafiche rinviano però chiaramente a similitudini fenice ed egee: l'andamento destrorso, le forme inclinate e spezzate, le interpunzioni; ma anche le innovazioni e le aggiunte funzionali del parlato, nel suono /f/ reso con *vb* (che si trasformerà nel *ph* latino); l'assenza di /o/ /b/ /d/; le costanti gutturali o aspirate /ks/q/c che troviamo ancora oggi nella lingua toscana (Fig. 6).

Le lettere non sono inquadrate in forme obbligate, ma presentano variazioni spontanee di angolatura e di altezza per assecondare il naturale movimento della mano, e rivelano una commistione di influenze che ritroveremo anche nelle forme arcaiche latine del *Lapis niger* o nelle corsive delle tavolette cerate, con le parole separate, come nell'etrusco, da uno o talora più punti di interpunzione.

Se osserviamo la *Stele di Kamimia* (VII secolo a.C.), rinvenuta nell'isola di Lemmo, nell'Egeo settentrionale di fronte alle coste della Troade e dell'Ellesponto con una duplice iscrizione in caratteri greco-etruscoidi; o la *tavoletta eburnea di Marsigliana d'Albegna* (Grosseto) con segni greci e fenici scritti da destra a sinistra; o le lintee *Fasce di Zagabria* (III-II sec. a.C.), usate per avvolgere il corpo di mummia greco-romana; o *La tavola di Cortona* (III-II sec. a.C.) con testo di vendita di terre tra il lago Trasimeno e Arezzo; o il *Fegato di Piacenza* (II-I sec. a.C.) – reperto straordinario che riproduce un fegato animale suddiviso in sezioni e ripartizioni cosmologiche di cultura etrusca –, la certezza della provenienza fenicio-greca dei grafismi etruschi è fuor di dubbio e conferma la loro vasta diffusione nell'area mediterranea.

Quasi più di diecimila sono le iscrizioni rinvenute scalfite su pietra, metallo, avorio, argilla, incise su specchi, scolpite su sarcofagi e colonne, dipinte su vasellame o sulle pareti interne delle tombe. Un materiale considerevole che tuttavia poco o quasi nulla riferisce di testi compiuti, limitandosi a nomi di defunti, date, età, dediazioni e frasi spezzate che non consentono il senso e aprono divergenze interpretative affidate a dati archeologici di contesto e comparazione. Dunque, la

lingua etrusca rimane un ancor oggi un enigma, non l'alfabeto etrusco che le similitudini con l'alfabeto greco ha reso facilmente traslitterabile.

Il latino

Il ritrovamento di antiche tracce di insediamenti e di manufatti ceramici nell'area prossima al porto del Tevere danno ragione di presenze egee nel Lazio già all'inizio dell'VIII secolo a.C. Ma più certo è che negli anni di regno dell'etrusco-greco Tarquinio Prisco (+579 a.C.), proprio vicino al porto fluviale, sia stata aperta una grande piazza per il mercato bovino, quel Foro Boario che conduceva al *Vicus Tuscus* fra il Palatino e il Campidoglio e portava alla Via Sacra che costeggiava il Foro (Fig. 7).

Sappiamo peraltro che la storia delle origini etrusco-eggee di Roma si intreccia con leggenda e realtà nel mito che vuole, proprio nell'ansa paludosa del Foro Boario, incagliata tra le canne palustri del fiume, anche il ritrovamento della cesta con i gemelli fondatori Romolo e Remo.

Merita un'attenzione particolare la *Cista Ficoroni*, un oggetto del IV secolo a.C. ritenuto un esemplare di gusto arcaico per il tipo di scrittura dedicatoria iscritta. L'incisione è una grafia rustica usuale con le aste verticali delineate, distaccate, regolari, nette e inclinate di cui è evidente la derivazione fenicio-etruscoide.⁷

La scrittura incontra sull'area italica una moltitudine di linguaggi che, acquisiti e rielaborati, daranno vita ad una unificazione linguistica grazie alla politica unitaria e militare dei latini.

Sostituiti l'osco, il falisco, i dialetti umbroidi, il siculo, il piceno, il messapico dal parlare e scrivere latino, questi dialetti italici lasciano tuttavia particolarismi evidenti in non pochi toponimi di città: Volterra come "terra dei Volsci", Todi come "confine", Manduria come "cavallo", Bari come "casa", Trapani come "falce", Ancona come "sporgenza o gomito". Per il resto, il latino si radica negli arcaismi preesistenti fino a sostituire anche l'etrusco dopo la cacciata nel 509 del Superbo, l'ultimo dei re Tarquini.

Le grafie arcaiche latine non erano comunque d'uso comune, ma venivano utilizzate soprattutto per necessità pubbliche, ovvero per redazioni legislative, nomine istituzionali o fatti di guerra.

⁷ La *Cista* è un contenitore in lega di rame/bronzo che porta cesellate sulla fascia centrale del corpo cilindrico le mitiche imprese degli Argonauti e sulle fasce dei bordi piccole sfingi, palmette e fiori. Ha un coperchio conico sormontato da ebbre figurine danzanti di Dionisio e due satiri ignudi. Il celebre manufatto è ritenuto un probabile recipiente per la toilette femminile, un dono nuziale di una matrona di Preneste alla figlia. La dedica alla base delle figurine sul coperchio recita: "*Dindia Macolnia fileae dedit / Novios Plautios med Romai fecid*" (Dindia Macolnia mi donò alla figlia / Novios Plautios mi fece in Roma). L'insieme rivela una evidente influenza egea nella scena centrale del cilindro riferita al viaggio di Giasone verso la Colchide georgiana alla conquista del Vello d'oro e rinvia esplicitamente alle migrazioni mediorientali. Datata dagli esperti tra il 350 il 330 a.C., misura in altezza 77 cm, con un diametro di 35 cm, ed è conservata come esemplare privilegiato nel Museo di Villa Giulia a Roma.

I testi delle *tabulae dealbatae* erano incisi su pietra o metallo o vergati con una canna morbida o una pennellessa su tavole di legno sbiancato a calce e venivano esposte dal *pontifex maximus*, per pubblica informazione, all'ingresso della propria abitazione. Li troviamo con andamento sinistrorso o bustrofedico, orizzontale o verticale, incisi, scolpiti o vergati su oro, basalto, marmo e legno e riferiscono testi di proprietà, di diritto e pena, di legislazione, di nomine pubbliche, di formule e iscrizioni sacre e funebri, ma anche di scongiuri, motteggi conviviali e lazzi militari o pubblici.

Nel grande gruppo delle cosiddette *Capitali* queste scritture assumono struttura geometrica, sono iscritte in spazi bilineari e distinte in modelli differenziati secondo le funzioni. Lapidarie e monumentali, eleganti e rustiche, incise su marmi e metalli, dipinte sui muri, delineate su papiro o pergamena hanno linee diritte o inclinate, angoli acuti o curvati, spessori profondi o chiaroscuri, eleganze raffinate nei testi di cancelleria, letterari e scientifici. L'alfabeto latino si impone mentre dal III secolo la produzione scritta si esprime nella ruvida lingua di Livio Andronico (280-200 a.C. ca.), poi via via nella prosa severa di Catone (294-149 a.C.), nell'eloquenza di Cicerone (106-43 a.C.), nei languori di Catullo (84-54 a.C.), nel racconto epico di Virgilio (70-19 a.C.) e nel ritmo di Ovidio (43 a.C.-17-18 d.C.).

Quanto alla produzione artistica, molte sono le rilevanze analoghe con il segno scrittorio, con evidenze meglio descritte nel testo pubblicato. Nell'arco secolare il campo è vasto e, come esempio di breve citazione, trova nell'architettura solida, costruttiva, funzionale, equilibrata degli acquedotti pilastrati, degli archi trionfali, dei tracciati delle grandi vie, nella bellezza di proporzione estetica dei Fori, delle Terme, dei templi, anfiteatri, ville colonnate, giardini e fontane una quasi insolita similitudine nelle lettere scolpite delle *Capitali lapidarie quadrate*. Nell'arte figurativa il ritratto, che plasma maschere di modello etrusco e le caratterizza con identità latina nelle fattezze reali e fisiche e nella descrizione di particolari veristi o figure di estetica ideale, ricorda le *Corsive* libere e spontanee. Per non dire del gusto pittorico diffuso negli edifici pubblici o nelle residenze private sulle superfici musive miracolosamente restituite che paiono influenzarsi vicendevolmente nei gusti, nei modi, nei tipi e nelle forme: stucchi di viola, verde, giallo, bianco e nero spalmati in fasce riquadrate nella Casa Sannitica a Ercolano (II sec. a.C.); finte architetture di edifici e archi in cornici di tralci vegetali e deità volteggianti nella Casa dei Grifi sul Palatino (II e I sec. a.C.); ornamentali cariatidi e figurine sospese, colonnine, scene venatorie e mitologiche nella Casa di Frontone a Pompei o giardini di delizia con fiori e voli d'uccelli nella Villa di Drusilla ad gallinas albas a Prima Porta (prima metà I sec. d.C.); prospettive illusorie di giardini e fauna piegata in linee curve fantasiose e improbabili nella Domus Aurea sul colle Oppio (seconda metà I sec. d.C.).

Poi, dalla fine del I secolo, sotto Traiano imperatore (98-117), la scrittura prende un andamento nuovo: libera, scorrevole, legata, di impronta verista richiama i particolarismi descrittivi della vertiginosa Colonna Traiana che in più di cento riquadri in spirale e 2500 figure di combattenti, carri rovesciati, torture e suicidi, celebra le vittorie daciche dell'imperatore.

Certo, soprattutto per questo ampio periodo di secoli considerati, resta difficile una identificazione puntuale, un riscontro esatto tra la linea scritta e la forma compositiva artistica, ma la sensibilità di un occhio allenato alla comparazione estetica, alla visione storica d'insieme, all'osservazione dell'interdisciplinarietà delle manifestazioni di cultura, troverà possibile, anche se insolite, le evidenze dei rapporti tra l'una e l'altra espressione.

Dunque, dal I secolo e per tutto l'arco degli anni la prevalenza delle forme *Corsive* si insinua e si conferma ormai nell'uso delle corrispondenze di letterati, nei testi legislativi, pubblici e religiosi; scivola sulle tavolette cerate e sulla pergamena e favorisce l'unione delle linee, le contrazioni delle sillabe e delle desinenze, allunga aste ascendenti e discendenti, curva e acutizza le lettere, accorcia legature e abbreviature con l'uso del calamo a punta dura. La scrittura diviene sempre più fluida e trascura anche nei modi l'aspetto formale.

Tutti i tipi scrittori latini, nelle varianti lapidarie e corsive presenti su supporto morbido o incise su materiale rigido, risentono ormai della vastità dei territori di conquista e le contaminazioni italiche o dialettali, in uso nelle terre *ad limina*, persistono e contaminano non solo il linguaggio, ma mutano anche le forme grafiche. Dalle provincie lontane dall'impero, la scrittura esce dagli schemi classici e un forte andamento libero e spontaneo allarga, stringe, curva, appiattisce le lettere che invadono lo spazio quadrilineare e perdono spessore nel tratteggio. Anche le eleganti librerie e le amministrative della cancelleria centrale risentono di queste semplificazioni e si adattano a esse, finché scrivere nella *usuale corsiva* diventerà pratica consueta (Fig. 8). I lessici zionali, definiti genericamente "lingue latine delle provincie", prevalgono e deformano anche la cultura scritta che, influenzata dal volgare parlato, annulla la logica del bel latino sintattico, grammaticale, conseguente, incisivo, metrico ed elegante del suono armonioso del latino classico.

Successivamente, quando ormai l'inadeguatezza politica trascina l'impero di Roma in una immagine irrealistica e fatiscente e cede nel 476 a Odoacre il titolo di *Rex Italiae*, una sintesi naturale di assimilazione produce nella scrittura caratteri di permanente modificazione e nel linguaggio si mescola definitivamente il parlato dei commerci e dei mercati, quello militare e del volgo.

L'unione lessicale e scritta latina si corrompe in storpiature, approssimazioni e assonanze scomposte, imbarbarite o contaminate. Soprattutto il latino delle leggi e degli atti giuridici, il latino declamato nei teatri diffusi, il latino delle opere letterarie e delle corrispondenze private, si unisce ai suoni e ai modi correnti. Lo scrivere, inteso come prerogativa superiore di romanità, diventa pratica esclusiva degli uomini di lettere e della nuova gerarchia ecclesiastica che, nei

silenziosi spazi degli *scriptoria* abbaziali, affiderà ai monaci copisti la trascrizione e la salvaguardia della latinità violata. Risorgerà nel tempo di Carlo il Magno, dopo rovesciamenti e variazioni locali del VI-VII secolo, con le regole del modello unico della scrittura *Carolina*. Forme nuove, rotonde, chiare e regolari riporteranno armonia di tracciato ed eleganza compositiva nuova e insuperata, da cui prenderanno forma nel XV secolo i caratteri a stampa, centuplicando il sapere.

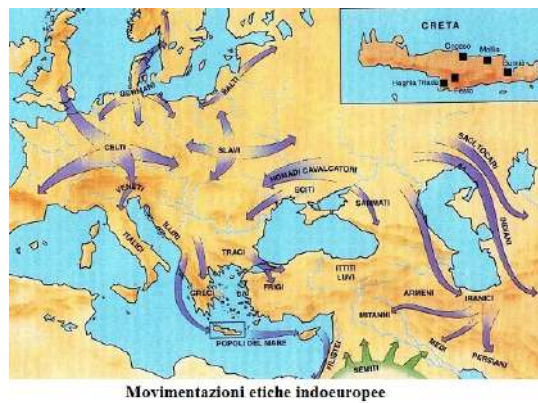
Apparato iconografico

ʔa	b	g	h (x)	d	h
w	z	h (h)	t	y	k
š	l	m	d (ð)	n	z (θ)
s	f	p	š	q	r
t (θ)	g (γ)	t	ʔi	ʔu	s₂

(Fig. 1)



(Fig. 2)



(Fig. 3)



(Fig. 4)



Caratteri alfabetici greci

(Fig. 5)

A	Α	B	Β	C)	D	Τ	E	Ξ	F	Ϝ
G	Κ	H	Θ	I		K	Χ	L	∨	M	Ϟ
N	Υ	O	Ο	P	1	Q	Ϙ	R	ϙ	S	Ζ
T	Τ	U	Υ	V	Ϛ	X	Υ	Z	Ϝ		

Modelli dell'alfabeto etrusco

(Fig. 6)

Bibliografia

- Annavini, M.P. (2002). *Un etrusco alla scoperta del mondo. Il manoscritto dell'isola di Lemmo*. Gangemi Editore.
- Ballo, G. (1973). *Occhio critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte*. Longanesi.
- Bloch, R. (1984). *Gli etruschi*. Il Saggiatore.
- Calabrese, O. (1985). *Il linguaggio dell'arte*. Bompiani.
- Calasso, R. (1988). *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Adelphi.
- Cardona, G.R. (2009). *Antropologia della scrittura*. UTET.
- Cavallo, G. (1994). Prefazione. In Giancarlo Prato, *Studi di paleografia greca*. Fondazione CISAM.
- De Martino, E. (1976). *Magia e civiltà*. Garzanti.
- Di Nola, A.M. (1996). *Attraverso la storia delle religioni*. Di Renzo.
- Diringer, D. (1969). *L'alfabeto nella storia delle civiltà*. Giunti Barbera.
- Eliade, M. (2008). *Storia delle credenze e delle idee religiose* (vol. 1). Rizzoli.
- Facchetti, G. & Negri, M. (2003). *Creta minoica*. Olschki.
- Godart, L. (2011). *L'invenzione della scrittura. Dal Nilo alla Grecia*. PBE.
- Hauser, A. (1983). *Storia sociale dell'arte*. (vol. I). Einaudi.
- Havelock, E.A. (2019). *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Laterza.
- Keller, W. (1999). *Civiltà etrusca*. Garzanti.
- Lawrence, H.D. (1985). *Luoghi Etruschi*. Passigli Editori.
- Le Goff, J. (2017). *Il tempo continuo della storia* (D. Scaifei, trad.). Laterza.
- Marangoni, M. (1942). *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*. Garzanti.
- Martin, H.-J. (1990). *Storia e potere della scrittura*. Laterza.
- Negri, G. (2022). *Il Segno Scritto. Dai graffiti all'alfabeto. Una narrazione*. Edizioni dal Sud.
- Negri, M. (a cura di). (2000). *Alfabeti, preistoria e storia del linguaggio scritto*. Demetra.
- Omero. (2014). *Iliade* (R. Calzecchi Onesti, trad.). Einaudi.
- Petrucci, A. (1986). *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*. PBE.
- Vettese, A. (2007). *Artisti si diventa*. Carocci.

“La doppia vita di Veronica”.

Aspetti simbolici

di *Marco Toti**

ABSTRACT (ITA)

La doppia vita di Veronica è un film di Krzysztof Kieślowski, uscito nel 1991, sceneggiato dal regista con K. Piesiewicz e interpretato da I. Jacob e, tra gli altri attori, da P. Volter nel ruolo del burattinaio. Nel mio contributo analizzerò alcuni temi significativi del film, tentando anche di individuare alcune chiavi di lettura in una matassa a volte non semplice da dipanare. Il film è intenso, addirittura “criptico”, e costituisce un’opera di grande valore “filosofico” e di pari elaborazione formale, agli antipodi della consueta produzione contemporanea; a conferma della sua originalità, una certa immediatezza di rappresentazione: un’immediatezza paradossale, perché filtrata dalla sovrapposizione di molteplici strati e giustapposta alla radicale questione della difficoltà di comunicazione (anche e soprattutto con se stessi).

Parole chiave: amore, comunicazione, identità, intuizione, marionetta

“The Double Life of Veronique”.

Symbolic aspects

by *Marco Toti*

ABSTRACT (ENG)

The Double Life of Veronique is a film by Krzysztof Kieślowski, released in 1991, written by the director with K. Piesiewicz and starring I. Jacob and, among other actors, P. Volter in the role of the puppeteer. In my article I analyze some significant themes of the film, also trying to sketch out some interpretations in a plot which is sometimes quite difficult to unravel. The film is an intense one, even “cryptic”, a work of great “philosophical” and formal elaboration, at the antipodes of the usual contemporary production; confirming its rarity, a certain immediacy of representation characterizes the work, a paradoxical immediacy for it is filtered by the overlapping of multiple layers and juxtaposed with the radical question of the difficulty of communication (even, above all, with themselves).

Keywords: communication, identity, intuition, love, puppet

* UniTreEdu

1. Introduzione¹

La doppia vita di Veronica è un film di Krzysztof Kieślowski del 1991, sceneggiato dal regista con K. Piesiewicz e interpretato da I. Jacob e, tra gli altri attori, da P. Volter nel ruolo del marionettista. Il film è risultato vincitore di vari premi, tra cui quello per la migliore interpretazione femminile, il premio FIPRESCI della critica internazionale e quello della giuria ecumenica a Cannes. Nel presente saggio analizzeremo alcuni temi significativi all'interno dell'opera, cercando di abbozzare anche qualche interpretazione. Si tratta di un film intenso e avvolgente, anche "criptico", di un'opera di grande elaborazione "filosofica" e formale agli antipodi di molta produzione contemporanea, anche "d'autore"; a conferma della sua rarità, una certa immediatezza della rappresentazione, immediatezza paradossale perché filtrata dal sovrapporsi di molteplici sguardi ma per nulla appesantita dalla profondità dei significati sottesi e giustapposta alla questione radicale della difficoltà di comunicazione (anche, soprattutto, con se stessi).

Il tema "centrale" del film è quello del doppio, che si evidenzia nei due personaggi femminili. A parte l'identità fisica tra le due, entrambe le ragazze sono appassionate di canto lirico, sono orfane di madre e cardiopatiche dalla nascita; l'idea delle due vite è già in *Destino cieco* (1987). Kieślowski decide di sviluppare il personaggio della cantante cardiopatica di *Decalogo 9* (dove è presente, come in *Film blu*, anche il compositore fittizio Van den Budenmayer) nel senso di due esistenze non solo parallele, ma che, pur senza alcun legame, si "toccano" anche nell'episodio del pullman nella piazza di Cracovia, quando Weronika vede "casualmente" una giovane uguale a lei. Più tardi, anche Véronique (nome che nel greco *Bherenike* significa "colei che porta la vittoria" ed è connesso alla "vera icona" di Cristo) si accorgerà di Weronika (a causa di una foto scattata dal fidanzato a Cracovia), fatto che rappresenta il "compimento" del film: "Nello sguardo di Véronique posato sulla foto che ritrae Weronika si compie il senso del film, 'la meraviglia di una soggettività che si rivela per mezzo della somma esistenziale di due entità lontane e sconosciute'" (Rimini, 2000, p. 144, che cita Signorelli, 1991, p. 85). Entrambe, in momenti diversi, si accorgono quindi di non essere "sole"; tra l'altro, sembrerebbe che il finale del film possa "aprire" a una speranza consapevole della protagonista.

¹ Si ringraziano, per il supporto rispetto al presente contributo, il progetto nazionale di educazione permanente UniTreEdu, Claudio Lanzi e Luca Siniscalco

Oltre a “incontrarsi”, le due vite si influenzano concretamente, ad esempio quando “Weronika muore, durante un concerto, e Véronique intuisce che qualcosa è cambiato nella sua vita; comincia così la ricerca dei segni lasciati da Weronika” (Rimini, 2000, p. 135).

Questa ricerca, ancor più profondamente, è *una ricerca di sé*, guidata dal burattinaio-fidanzato Alexandre (Rimini, 2000, p. 144), che la mostra addirittura a se stessa. Si tratta di un tentativo di comprendere ciò che si è perso – o meglio ciò che si è, quasi alchemicamente, “trasmutato” in sé – con la morte di Weronika, che ha causato in Véronique una sensazione di solitudine e una misteriosa “incrinatura”. Subito dopo l’estasi amorosa, Véronique, tutta raccolta in sé, dice al suo fidanzato: “Non lo so, è... come se avessi un dispiacere”. Ciò costituisce la sofferta presa di coscienza di una “ferita” costitutiva della condizione umana. Tuttavia, non è solo Véronique a cercare se stessa, ma è lo stesso regista polacco a farlo: si può ipotizzare, infatti, che egli mostri sé (Véronique) a se stesso (il marionettista), in un vertiginoso gioco di specchi e di rimandi “incrociati”; questa rete di relazioni, oltre a essere interna al film, riguarda quindi l’autore – nel segno di un suo proprio “dialogo interiore” –, i film di Kiesłowski (si pensi ad esempio agli attori, ai collaboratori e ai temi che si intrecciano nell’ambito della sua produzione) e la realtà stessa.

2. Il tema del doppio: una rete di rimandi e opposizioni

Il coro che chiude drammaticamente l’esistenza di Weronika è tratto da Dante, *Paradiso* II, vv. 1-9 (è metà del celebre monito ai lettori [vv. 1-18]). Dante ammonisce i propri lettori a ben considerare le proprie forze, poiché il prosieguo del viaggio costituisce materia ardua e del tutto nuova (teologicamente: si tratta della descrizione del Paradiso):

O voi che siete in picciotta barca,
desiderosi d’ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L’acqua ch’io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l’Orse².

² La nave (il “legno”) è la poesia; “seguiti”, come lat. “*secuti*”, ha valore attivo; il “pelago” è il mare profondo; “tornate a riveder li vostri liti”, fuor di metafora, significa “interrompete la lettura del poema”; “perdendo me” sta per “perdendo di vista il mio legno”; Minerva, dea della sapienza, fa soffiare i venti favorevoli; Apollo, immaginato al timone della nave, è simbolo dell’ispirazione poetica; tutte le Muse indicano la direzione della rotta (Bosco & Reggio, 2002, pp. 32-33).

In base a quanto detto, si potrebbe pensare che Weronika abbia osato troppo; allo stesso tempo, come Dante, Véronique si è persa e, a partire da questo smarrimento, ha inizio la ricerca della “diritta via” (che non è solitaria). È interessante notare, inoltre, come il coro del compositore fittizio Van Den Budenmayer è “prolungato [poi] per tutta la durata del film, come traccia mnestica della sua [di W.] esperienza” (Rimini, 2000, p. 142). Qualcosa di Weronika rimane, dunque: si potrebbe dire che la ragazza polacca non è morta del tutto, anche se, quando muore Weronika, qualcosa di Véronique “muore” insieme a lei.

Il tema del doppio è ovviamente connesso alla questione dell’identità, della relazione, dell’“altro in sé”: “La costruzione dell’identità non poggia, quindi, sull’affermazione di sé, ma sulla scoperta dell’alterità come ‘uguale’ [...] la storia di Weronika non è che un’anticipazione della storia di Véronique” (Rimini, 2000, p. 135 [corsivi nostri]). È noto come l’infante non abbia “innato” il senso dello spazio e del tempo, e quindi dell’io, ma lo sviluppi pian piano, essenzialmente a partire da una progressiva percezione della propria “separatezza”. Un tale graduale “distacco”, che si avvale anche del confronto con l’altro da sé, è certamente doloroso, ma implica anche l’emergere della consapevolezza, costituendo, *lato sensu*, una “iniziazione” alla vita (e alla realtà). Per quanto concerne le nostre protagoniste, non si può dire né che le due siano le stesse persone né che siano due persone assolutamente diverse; in un certo senso, esse sono le due facce di una medesima medaglia che si “completano”, o meglio si “spiegano”, a vicenda. Sarebbe anche interessante tentare di comprendere quanto ciò si attagli alla questione degli “universi paralleli”, nei quali vivono persone *quasi* uguali. D’altra parte, l’immagine nello specchio – si pensi anche all’uso della telecamera –, che rende bene il rapporto tra Weronika e Véronique, rimanda a un sé rovesciato, come le due decisioni opposte che prendono Weronika e Véronique in relazione alla propria carriera canora. L’altro è quindi un “uguale” (“specularmente”, ma non perfettamente, come se si trattasse, banalmente, di una copia): ossia, in altri termini, la parte nascosta e “potenziale” di sé, che si vede ribaltata dinanzi allo specchio (*speculum*) della propria mente (o del proprio cuore).

Il fatto che il titolo indichi, per l’appunto, la “doppia vita” di un’unica protagonista, Veronica, dovrebbe essere tenuto presente. Si tratta di due vite fino a un certo punto pressoché identiche, ma che poi prendono strade opposte in virtù di scelte contrarie – altro tema classico in Kieślowski, quello della “vertigine della possibilità”. Basterebbe pensare a ciò che sarebbe stata la vita di ciascuno di noi senza aver fatto quella cosa, pur minima: probabilmente, essa sarebbe stata del tutto diversa e noi, in un certo senso, saremmo completamente differenti da quel che siamo. È dunque evidente che, almeno a partire da un certo punto, le due intraprendano vie opposte: si pensi all’atteggiamento di fronte alla propria malattia e quindi alla questione della scelta e della libertà, che sembra affermata da Kieślowski quando Véronique decide, “istintivamente”, di

abbandonare il canto (al contrario di Weronika, che ne muore). Tuttavia, vi è da dire che, se V. non sceglie, ma semplicemente continua a percorrere la stessa via che ha calcato fino ad allora, forse neanche W. lo fa realmente: qui si inserisce, a mio parere, il ruolo fondamentale del burattinaio, che è protagonista nella scena scolastica della rappresentazione di marionette, cui significativamente si sovrappongono la musica di Van den Budermayer e le parole di Dante. Véronique ne vede il volto e l'azione distintamente, ma riflessi in uno specchio: un drappo ne copre la visione “frontale”, ad accentuare la “magia” della struggente rappresentazione. Egli potrebbe rappresentare per un verso un demiurgo discreto ma “partecipante”, che muove le fila della storia e quindi della vita di Véronique – che la osserva, come detto, di riflesso e, alla fine della scena, di riflesso viene enigmaticamente fissata da lui! –, per l'altro Kiesłowski stesso, la cui “mano” di *deus ex machina* cinematografico, effettivamente, è talmente lieve da scomparire per lunghi tratti del film. Come Alexandre, il regista dissemina la trama del film di vari indizi, tra cui il filo che Véronique ritrova nell'immondizia e la cassetta. I fili che reggono e muovono le marionette, il laccio del registro, quello ricevuto da Véronique nella lettera e precedentemente stretto da Weronika appena prima di morire, il segnale dell'esame cardiologico – che rimandano ai mestieri dei protagonisti, tutti connessi con la vita e/o l'“arte” (burattinaio, insegnante, cantante d'opera, oltre che medico) – sono esili ma pregnanti, come la vita stessa che il filo significa e che “scandaglia”, rivelandone le “intermittenze” profonde. Qui si potrebbe pensare a un'allusione – forse inconsapevole – al cuore in senso biblico come “luogo dei pensieri” (contro molte derive “cerebrali” o “sentimentali” della società e dell'arte moderna; da un altro punto di vista, si può affermare che i pensieri del cuore sono i sentimenti e le “intuizioni”).

3. La tematica del libero arbitrio indagata attraverso un reticolo di corrispondenze simboliche, rovesciamenti speculari e risonanze interiori

La questione della scelta e del libero arbitrio è l'altra faccia della “predestinazione assoluta”, uno dei temi “terribili” della speculazione teologica; è noto che, secondo la dottrina cristiana tradizionale, la reale libertà dell'uomo non contraddice l'assoluta onniscienza e preveggenza di Dio. Qui si inserisce una delle altre “ossessioni” di Kiesłowski, quella del caso/destino (forse si può parlare di Provvidenza?): nel film, sembrerebbe che l'“alternativa” è tanto tra libertà (Véronique ha scelto di lasciare il canto) ed “eterodirezione” (il burattinaio l'ha “guidata” in questa scelta?), quanto tra libertà e caso/destino; ma forse – si potrebbe azzardare – lo stesso burattinaio agisce per conto di un *deus ex machina* che non si rivela. Sulla questione della scelta, S. Agostino ha scritto che la possibilità di operarla non è tanto affermazione di libertà (*libertas*: “libertà” di fare il bene) quanto frutto del peccato (*felix culpa*, se si sceglie di fare il bene), che apre alla molteplicità delle possibilità che disorienta e inquieta – carattere, in un certo senso, fondante

la modernità. È *dopo* il peccato che l'uomo può far uso del libero arbitrio, che pone la possibilità (non il "diritto"!) di fare il male, quindi non coincide con la libertà, ma con il dramma e lo scacco dell'esistenza umana. La scelta implica una "lacerante contraddizione" nell'uomo, su cui Kiesłowski "posa il suo sguardo *solidale*" (Rimini, 2000, p. 70). In un certo senso, a ogni azione corrisponde una reazione: le proprie scelte si pagano e la "libertà" si accompagna sempre a una "responsabilità" che oggi si tende a misconoscere, degradando la prima ad "arbitrio" e a volontà di dominio (del mondo e degli altri). È la polacca Weronika a morire per essersi trascurata, ed è certamente una sorprendente coincidenza che Kiesłowski, polacco anch'egli, morì per problemi cardiaci nel 1996: una triste corrispondenza tra arte e vita. In relazione al tema della libertà dell'uomo, vorrei richiamare qualche riflessione di Cesare Pavese che ha trattato la questione della "ricorsività mitica", sorta di "legge" profonda che, quasi "meccanicamente" e salvo eccezioni, vincolerebbe l'uomo a un destino già scritto: il mito, in questo senso, non solo "fonderebbe", ma addirittura determinerebbe la vita. La fede *visuta* nella "ricorsività mitica" – che ben si concilia con l'idea di "circularità" del tempo – è ben testimoniata lungo tutto il diario dello scrittore piemontese (*Il mestiere di vivere*, la cui prima edizione risale al 1952): ad esempio, in un appunto del 04/04/1941, egli scrive che "ciò che si fa, si farà ancora e anzi si è già fatto in un passato lontano". Kiesłowski non appare comunque orientato in senso così "deterministico", e tuttavia sembra, a tratti, tendere verso la messa in questione della realtà della libertà umana; a ogni modo, è chiaro che ogni nostro piccolo atto (si volga l'attenzione al termine greco *krisis*, particolarmente significativo nell'opera di Epitteto) costruisce il nostro destino, che è la "somma" del nostro continuo *scegliere*. Tuttavia, quanto appena citato da Pavese appare – al limite ed eventualmente – applicabile a Weronika, ma non a Véronique, anche se, come già notato, anche quest'ultima non pare assolutamente libera nelle sue azioni, tanto che, "guidata" dal burattinaio *che la mostra a se stessa*, non agisce sulla base di un convincimento "ragionato" quando abbandona il canto.

All'interno di una rete di relazioni interne talora difficilmente sbrigliabile, si staglia dunque la figura misteriosa del marionettista, ben più presente e integrata nella "trama", ad esempio, rispetto all'uomo sfuggente che, nel *Decalogo*, si scalda al fuoco e "contempla" enigmatico i protagonisti. Si può pensare che il filo con cui il burattinaio muove le sue marionette è lo stesso che manda a Véronique nella lettera e che Weronika aveva teso allo spasimo al momento di un acuto, durante una prova precedente il concerto conclusivo, "preannunciando" in tal modo la sua morte, che si verifica immediatamente all'acuto del canto. Questa connessione significa forse che Alexandre, demiurgicamente, ha potere di vita e di morte sulle protagoniste (o ne conosce il "destino")? A ogni modo, la storia che il burattinaio narra, *immaginandola*, è quella che Véronique ha *in mente*: si può dire che, in questo, le loro "anime" si incontrino. La morte di Weronika, però, non è solo una "rottura", una "fine" senza appello né speranza: la rappresentazione, infatti, è una

storia di morte e rinascita, dove il lenzuolo è il bozzolo che custodisce nuova vita nascente. È allora, forse, che Véronique comincia a capire. D'altra parte, come insegna la dottrina cristiana, la “resurrezione” non è semplicemente un “ritorno” allo stato precedente la “caduta” (in questo caso intesa come morte), ma implica un “accrescimento” anche rispetto alla perfezione adamitica: ora la farfalla, che era bruco quasi “indistinto”, può volare. Non a caso, l'interramento della bara di Weronika è immediatamente seguito da un particolare – in una scena d'amore che si sviluppa “fantasmaticamente” su di un letto – di un ombelico, uno dei simboli eminenti della vita (e del “distacco”, dell’“iniziazione” alla vita) e del centro.

Oltre alla concentrazione sulla femminilità – che ritroviamo come uno dei motivi preferiti di Kiesłowski e qui magnificamente resa dalla Jacob –, onnipresenti sono le superfici trasparenti, sferiche e di vetro (di tram, specchi, luoghi di passaggio, palline colorate, palle di Natale, etc.) che riflettono e deformano, rimandando a una realtà altra e conferendo un tono intimistico, “onirico” e “fiabesco” all'opera³. Quella del “riflesso” e del “raddoppiamento” non è solo una tecnica estetica (come il colore e la fotografia, essa ha effetti anche “emotivi”), ma costituisce anche “una dinamica narrativa [...] che riesce magistralmente a riprodurre lo sguardo circolare delle due protagoniste” (Rimini, 2000, p. 135). Il sogno può allora costituire un rifugio “deformante” da una realtà cui non si aderisce pienamente – manifestando, nella mente della protagonista, uno scarto tra ideale e reale –, ovvero, meno banalmente, una realtà altra, rovesciata, spesso “parallela”, ma in altri casi misteriosamente intersecantesi e comunicante con quella “materiale”. Il tema delle “coincidenze” – che è connesso anche alle “stesse” persone, in termini di “somialtanze” – concerne, più finemente, “connessioni”, corrispondenze, risonanze interiori di chi guarda, associazioni di simboli ricorrenti e pregni di significato; i rimandi interni si “completano”, forse, come in un *puzzle*. A tali connessioni si affiancano però – a complicare le cose – alcune deformazioni dello sguardo, che opera come un “filtro”; d'altra parte, il vetro è eminentemente strumento della discrezione: è trasparente, opaco e deformante poiché il mistero presuppone – direi quasi, impone – una “distanza” e un “limite”, che però, provvidenzialmente, è anche strumento di comunicazione (Rimini, 2000, p. 67). Tra l'altro, “la superficie riflettente permette di realizzare una messa in scena al limite del fantasmatico” (Rimini, 2000, p. 68), del “fiabesco”,

in cui le apparizioni improvvise dei protagonisti, le immagini sdoppiate negli specchi diventano segni inquietanti dell'Altro, *del nascosto che si svela quasi magicamente*. Il risultato più interessante, stilisticamente più

³ Qui si può pensare, in contesto italiano, a S. Soldini, e ai suoi *Le acrobate* (1999) e *Un'anima divisa in due* (1993), anche per il tema del doppio, del “caso” e per il ricorrere di vari oggetti come simboli (cfr. l'albero, al termine del film), ma anche a G. Piccioni; la prima azione di Gesù in *The Passion* (2004) è quella di toccare un albero, figura della croce.

valido di questa estetica del doppio, della trasparenza, è la distorsione dei normali canoni percettivi, il mutuo scambio di “attuale” e “virtuale”, l’effetto di *straniamento* della realtà, unica rappresentazione possibile dell’assenza di amore, della mistificazione della verità (Rimini, 2000, p. 68 [corsivi nostri]).

Ciò che interessa qui è, in particolare, la *riflessione*, che implica un “rovesciamento speculare” (cfr. “speculazione”, da *speculum*), indotto dalle superfici trasparenti, e l’effetto di osmosi tra “magico” e reale. Si tenga sempre presente che la rivelazione, che presuppone la possibilità di comunicazione tra i due mondi, è sempre, etimologicamente e necessariamente, “doppio velamento” (oltre che “svelamento”).

Nel film si procede – così come nei sogni, nei ricordi, nelle fiabe e in certe opere d’arte – per accumulazione di indizi, per associazione, talora per “rovesciamento”. Sappiamo bene come la visione oculare, operata per mezzo della retina (anch’essa uno specchio!), “rovesci” il suo oggetto. Il tema del rovesciamento è stato variamente indagato ed è ben presente nel patrimonio favolistico di ogni tempo e luogo, ma anche, ad esempio, nell’iconografia cristiano-orientale (“prospettiva rovesciata”), che esprime per immagini un tema escatologico: “Gli ultimi saranno i primi”, dice Gesù Cristo. Peraltro, la questione del doppio è stata già magistralmente trattata, nel cinema, da Alfred Hitchcock e, in connessione al “sogno alla rovescia”, da David Lynch nel suo impressionante *Mulholland Drive* (2001).

La prima immagine del film, una panoramica di un paesaggio notturno, è in realtà una soggettiva di Weronika bambina, sdraiata a testa in giù; o ancora la visione attraverso la sfera del paesaggio capovolto, che compare ben due volte, durante il viaggio in treno di Weronika e nel finale, *quando Véronique si addormenta nella camera d’albergo e rivede l’immagine del paesaggio polacco*; l’inclinazione della macchina da presa a 45°, quando Weronika accusa un disturbo cardiaco e si distende su una panchina (Rimini, 2000, p. 143 [corsivi nostri]).

Ciò conferma, tra l’altro, l’“affinità” profonda tra le due (a conferma, d’altro canto, che non si tratta della stessa persona):

Ad unire le due protagoniste vi è anche una forma: il cerchio. Si tratta di un motivo che ricorre a più riprese nel film: entrambe le protagoniste possiedono una sfera trasparente, rotonda, attraverso cui osservano la realtà esterna, deformandola, secondo la singolarità della loro visione. Ma il cerchio è soprattutto la forma sensibile del loro incontro nella piazza di Cracovia, in cui la macchina da presa compie un movimento circolare, riproducendo la traiettoria della retromarcia del pullman, e inquadrando Weronika, immobile in mezzo alla piazza, tramite la soggettiva ‘irreale’ [già ricordata sopra], ed è anche l’asse direzionale di tutto il film, nella ricorsività degli sguardi e dei corpi delle eroine, e nel sovrapporsi delle loro esistenze (Rimini, 2000, pp. 141-142).

4. Una circolarità iterativa e simbolica: la ricerca della consapevolezza della vita

Si noti che sullo schermo c'è quasi sempre Véronique (o il burattinaio!): siamo di fronte a una soggettività estremizzata, in specie nella seconda parte del film (cfr., a tal proposito, *Film blu*). È possibile anche pensare che Kieslowski osservi, nello “specchio” della cinepresa, se stesso “deformato”, ovvero la sua parte “nascosta”, femminile, come Weronika che guarda da lontano Véronique e quest'ultima che la vede in foto alla fine del film. Quest'ultima visione non è propriamente un incontro, data la “fissità” dell'altro referente, ma forse una “scoperta” (cfr. latino *inventio*). Le due Veronica potrebbero allora essere i due Kieslowski, trasferitosi dalla Polonia in Francia e morto anch'egli per cardiopatia. Non a caso, “i primi piani sembrano un'operazione di scavo interiore, il richiamo di una vita intera, di qualcosa di più profondo, di inattingibile” (Rimini, 2000, pp. 141-142, a proposito del *Decalogo*, ma si può affermare ciò anche de *La doppia vita di Veronica*). In ultima analisi, Kieslowski osserva se stesso: e si sa che l'“osservazione di sé” è una delle “tecniche” spirituali più universalmente diffuse. Volti e sguardi sono l'epifania più eloquente – sebbene, o forse perché, silenziosi – dei recessi più profondi dell'animo umano. In questo senso, ci si può anche richiamare all'esegesi biblica tradizionale, che considera il volto simbolo dell'immagine e il suo “compimento”, lo sguardo, simbolo della somiglianza (si pensi, oltre che ai numerosi primi piani, a quello impressionante in *Film rosso*, sul cartellone pubblicitario): a ragione, si è parlato a tale proposito di autentica “ferita dello sguardo” (Rimini, 2000, pp. 148-149).

La prima mezzora è, letteralmente, cinema in stato di grazia: ciò che trasmette Weronika è una “purezza infantile” difficilmente riscontrabile nel cinema contemporaneo, oltre che nella vita e nell'arte moderna che, di norma, produce ben altro. Tale levità può trovare un paragone nella scena de *Il lungo giorno finisce* di Terence Davies (1992), in cui la messa sfuma nella magia del cinema; e la magia del cinema sta proprio nell'immagine, qui sontuosamente mostrata, ad esempio, nelle scene del pulviscolo e della pioggia, che manifestano anche la “spontaneità” di Weronika: si tratta di autentica “poesia per immagini”, oltre che di una “eccedenza” dell'identità di Weronika, che “sente” di esistere soggettivamente anche con il suo corpo.

La doppia vita di Veronica è, dunque, anche la “seconda vita” di Véronique dopo la morte di Weronika, una vita più matura, più consapevole ma che forse ha perso la spontaneità infantile: infatti, Weronika è morta e quando muore Véronique inizia ad accorgersi della perdita necessaria (a restar bambini non solo non si cresce, ma si può anche morire, come dimostra l'esperienza di Weronika). Allo stesso tempo, la sua è una inversione e una *decisione* che, in virtù di una rinuncia non “meditata”, la “salva”. La storia, come detto, è allora la ricerca di sé di Véronique: di ciò che

lei *pensa* di essere stata, di ciò che poteva essere,⁴ di ciò che è a partire da un materiale umano “vergine” e “indifferenziato” (che condivide con Weronika): tutto ciò a partire dal confronto “profondo” e “meditato” con un “altro” che “rinasce”, in forma diversa, in sé. La polacca vede un’altra “se stessa” nella piazza di Cracovia, mentre la francese, accorgendosi della foto, ha la certezza che la polacca è esistita. La ricerca di Véronique si compie proprio quando vede Weronika nella foto: la sua perdita ha trovato, finalmente, un oggetto reale. Il “lutto” è stato “elaborato” o, per lo meno, può esserlo. Lo “stupore infantile” si manifesta in Véronique quando piange, provando tenerezza per ciò che immagina di aver perso; ma si tratta anche di un passaggio a una nuova vita, doloroso come tutte le “iniziazioni”. La “circularità” non è però semplicemente iterativa: non si tratta di ripetere, ma di rivivere *con consapevolezza* ciò che si crede di essere stati. All’inizio del film la piccola Véronique tiene fra le mani la *foglia* di un albero (è primavera: la madre le spiega cosa significa quella foglia staccata dal suo albero, caratterizzata da “venuzze” che possono giustificare il paragone con il corpo dell’uomo), alla fine la stessa Véronique tiene la sua mano sulla *corteccia* di un albero (cui già si era appoggiata affranta, in precedenza): è possibile interpretare ciò come il doloroso passaggio dalla fragilità dell’infanzia a una stabilità “inquieta” e sofferatamente acquisita nella maturità (anche ne *La donna che visse due volte* [1958] torna spesso, in relazione alle vicissitudini di una donna affetta da manie di suicidio, il simbolo dell’albero). Questa consapevolezza – che è uno dei nomi della maturità e che “sublima” lo “stupore infantile” (si potrebbe pensare alla *népsis* di cui parlano i padri della Chiesa) – non è altro che la capacità di divenire “spettatrice di se stessa” (ciò che conferma la nostra tesi di Kieślowski “osservatore di se stesso”): ciò che compie l’“emorragia della soggettività” sperimentata, dentro e fuori di sé, da Weronika (Rimini, 2000, p. 142) e significata dalle diverse soggettive ottiche richiamate (Rimini, 2000, p. 143). Questa consapevolezza consiste, essenzialmente, nell’aver coscienza dell’*iter* della propria vita, cioè del suo “senso” (destinazione e significato), ossia nell’accettarsi e nell’accettare la propria libertà fragile e “condizionata”. Véronique “è stretta nelle maglie di una rete contro cui non ha alcun potere, e non può far altro che stare al gioco e far sua la magia della marionetta. In Véronique si attua una conversione del *soggetto a persona*” (Rimini, 2000, p. 144). Il volto, che è una “maschera”, in qualche modo cela o manifesta la nostra interiorità mentre, come detto, lo sguardo esprime la nozione di “persona”. Si può comprendere – nel caso di Kieślowski, si può catturare – il mistero? Sembrerebbe di no, anche se il film costituisce, in questo senso, uno splendido tentativo di “restituirlo”. Quest’opera può essere interpretata anche come *descensus ad inferos* e *logos endiàthetos* dell’autore: un “discorso interiore” tra sé e sé, per immagini e musica più che per parole, in linea con la funzione e

⁴ Cfr. in merito la nozione di “ipotesi di realtà”, connessa alla memoria e alla nostalgia, formulata da Luzi (1997, pp. 31-32).

l'essenza del cinema e con l'ineffabilità radicale della materia. Forse Roger Ebert ha colto nel segno quando ha scritto – parlando della cassetta che Véronique riceve per posta verso la metà del film – che non vi sarebbe niente dietro di essa, ma solo il gioco in sé. Il fatto che, tutto sommato, non vi sia assolutamente nulla da “capire” evita i rischi di “profanazione” (anche della propria interiorità, della propria “personalità”): “L'incanto del sogno resta comunque intatto, prolungandosi nella struggente leggerezza della danza della marionetta, in cui si scioglie il mistero dell'esistenza, l'ineffabile spettacolo della soggettività” (Rimini, 2000, p. 145). Il mistero rimane tale e non si risolve: gli specchi in cui Kiesłowski vede e rivede se stesso – lo ha fatto, essenzialmente, in ogni suo film, come ogni uomo fa, in maniera più o meno consapevole e profonda, nel corso della sua vita – rifrangono continuamente immagini che si intrecciano vertiginosamente, ma che in qualche modo non si infrangono. Forse, in ultima analisi, non vi è alcun mistero da sciogliere in sé, poiché i nodi sono tutti nella nostra mente.

Bibliografia

- Bosco, U. & Reggio, G. (cura di). (2002). *La Divina Commedia. Paradiso*. Firenze.
- Ebert, R. (1991, 13 dicembre). *The Double Life of Veronique – Review*. Chicago Sun-Times.
- Luzi, M. (1997). *L'inferno e il limbo*. SE.
- Pavese, C. (2020). *Il mestiere di vivere. Diario (1935-1950)*. Einaudi.
- Rimini, S. (2000). *L'etica dello sguardo. Introduzione al cinema di Krzysztof Kiesłowski*. Liguori.
- Signorelli, A. (1991). La doppia vita di Veronica. *Cineforum*, n. 7/8, 85.

Filmografia

- Davies, T. (1992). *Il lungo giorno finisce*.
- Gibson, M. (2004). *The Passion of the Christ*.
- Kiesłowski, K. (1987). *Destino cieco*.
- Kiesłowski, K. (1988). *Decalogo 9*.
- Kiesłowski, K. (1993). *Film Blu*.
- Lynch, D. (2001). *Mulholland Drive*.
- Soldini, S. (1993). *Un'anima divisa in due*.
- Soldini, S. (1997). *Le acrobate*.

Osservatorio sulla contemporaneità. Filosofia *delle e nelle* serie Tv

L'azione di ricerca dell'Osservatorio sulla contemporaneità si è rivolta, in occasione del nr. 2/2022, alla questione della presenza – ed emergenza – di tematiche filosofiche nelle serie Tv di maggior successo della contemporaneità. È infatti un tema noto, e già trattato da una cospicua letteratura (si vedano, fra gli altri: Bandirali, L. & Terrone, E. (2013). *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*. Mimesis; Ariemma, T. (2017) *La filosofia spiegata con le serie tv*. Mondadori; Riberi, P. (2017). *Pillola rossa o loggia nera?*; Lindau Rick DuFer (2019). *Spinoza e Popcorn*. DeAgostini) come le serie sorte per la diffusione televisiva e più recentemente veicolate (e prodotte) dalle società streaming via Internet abbiano ospitato rilevanti riflessioni di carattere filosofico. Le serie TV contemporanee, in particolare, hanno abbracciato e integrato elementi filosofici in molteplici trame e in svariati personaggi, offrendo al pubblico elementi di riflessione su questioni esistenziali e etiche. L'Osservatorio si è proposto pertanto di esplorare la presenza e l'importanza delle tematiche filosofiche nelle serie televisive contemporanee, evidenziando come queste rappresentino un potente veicolo per la trasmissione di idee filosofiche complesse e stimolanti.

Non soltanto – sarebbe banale osservarlo – esse hanno messo in scena dialoghi, proposto citazioni e offerto spunti che coinvolgono tematiche di matrice teoretica, ma più significativamente hanno costruito il proprio successo sull'approfondimento di alcune delle questioni essenziali – a livello genealogico e teoretico – della filosofia occidentale. Si pensi, ad esempio, alla raffinata esplorazione delle questioni etiche e morali nella celeberrima serie *Breaking Bad*: la trasformazione del protagonista, Walter White, da insegnante di chimica a produttore di metanfetamine, solleva domande sulla natura del bene e del male, sulla giustificazione morale delle azioni e sulla ricerca della felicità. La serie sfida gli spettatori a esaminare le motivazioni dei personaggi e a riflettere sul concetto di giustizia, mettendo in discussione le fondamenta stesse della morale.

Verificando, mediante strumenti tanto quantitativi quanto qualitativi, l'implementarsi di questo interesse nell'ultimo decennio (2010-2022), si è operata una disamina, tramite l'intreccio di varie metodologie analitiche (analisi della sceneggiatura, riflessione sull'estetica delle opere, comparazione tematica, contestualizzazione culturale e sociologica), di alcuni casi studio, che mostrano il rilevante ruolo che le serie Tv hanno acquisito nella cultura pop contemporanea quale veicolo e divulgazione di tematiche tradizionalmente indagate dalla filosofia.

I profondi labirinti di “Westworld”: *Westworld*, una serie sci-fi creata da Jonathan Nolan e Lisa Joy, è un esempio eloquente di come la televisione possa affrontare temi filosofici complessi. La trama, ambientata in un parco a tema popolato da androidi coscienti, solleva domande fondamentali sulla natura della coscienza, della libertà e dell’etica. Attraverso personaggi come l’androide Dolores, la serie esplora concetti filosofici come l’autocoscienza, la libertà individuale e la responsabilità morale, portando gli spettatori a riflettere sul significato stesso della vita e della coscienza.

La realtà virtuale e l’identità in “Black Mirror”: creata da Charlie Brooker, *Black Mirror* si distingue per la sua capacità di esplorare i risvolti oscuri delle tecnologie contemporanee. La serie affronta questioni filosofiche legate all’identità, alla realtà virtuale e alla coscienza. Attraverso trame intricate, gli spettatori sono spinti a interrogarsi sulla natura dell’esistenza e sulla definizione stessa di realtà. La serie si presenta come uno specchio riflettente che costringe il pubblico a confrontarsi con le implicazioni filosofiche delle tecnologie emergenti.

Gli oscuri viaggi nel Pluriverso di “Dark”: questa serie tedesca è un intricato puzzle temporale che esplora la complessità della temporalità e delle sue spirali, del libero arbitrio e delle conseguenze delle nostre azioni, intese quasi in senso deterministico. La storia coinvolge quattro famiglie legate da eventi soprannaturali che si svolgono attraverso diverse epoche, indagando tematiche fondamentali per la comprensione della temporalità e della fisica contemporanea (mondi paralleli, realtà quantica, universo a stringhe, teoria della relatività, ecc.).

Le sfide dell’intersoggettività di “Sense8”: creata dalle sorelle Wachowski, *Sense8* segue otto individui in tutto il mondo che condividono una connessione mentale e fisica. La serie affronta temi di identità, empatia e connessione umana, sfidando le barriere culturali e sociali. La filosofia sottostante evidenzia l’importanza dell’interconnessione e della comprensione reciproca.

Le domande etiche di “The Good Place”: commedia filosofica che esplora temi etici e morali, la serie segue un gruppo di personaggi che si trovano in quello che sembra essere il Paradiso, ma devono affrontare questioni filosofiche complesse come la moralità, la redenzione e l’eternità.

Si rileva, in conclusione, come le serie televisive contemporanee si siano dimostrate un terreno fertile per l’esplorazione di temi filosofici. Attraverso trame complesse, personaggi ben sviluppati e situazioni eticamente ambigue, queste produzioni offrono agli spettatori l’opportunità di

riflettere su questioni fondamentali della vita umana. In questo modo, le serie TV contemporanee fungono da ponte tra l'arte narrativa e la riflessione, nonché fra le meditazioni teoriche e l'immaginario popolare.

I *case studies* qui considerati non rappresentano che degli esempi di percorsi di riflessione di carattere interdisciplinare e transmediale. *Medium e Medialità* si offre come un “cantiere intellettuale” in cui tali argomenti possono ricevere ulteriori sviluppi e approfondimenti, auspicando anche l'intervento propositivo di contributi specifici – di carattere e monografico e comparatistico – sul tema.

Medium e Medialità

Anno III – dicembre 2022

Rivista semestrale online



Hanno collaborato a questo numero: Roberto Gentile (UniTreEdu), Giovanna Negri (UniTreEdu), Valentina Pacchiarini (UniTreEdu), Carolina Palumbo (Università degli Studi di Salerno – Johannes Gutenberg-Universität Mainz), Simone Saccomani (Università della Svizzera Italiana), Chiara Sparacio (UniTreEdu), Marco Toti (UniTreEdu)



L'intento della rivista è quello di unificare, in un quadro di conformazione accademica, contributi interdisciplinari, al fine di indagare la questione dei *media* e della medialità senza lasciare inesplorate traiettorie rilevanti per la costruzione di un paradigma interpretativo scientificamente e culturalmente fondato, volto a fornire un'ermeneutica unitaria e strategicamente feconda dei temi in questione. In particolare, l'estensione dell'analisi si prefigge di intervenire in numerose traiettorie disciplinari distinte. Verranno infatti coinvolte le scienze della comunicazione nella loro forma pura (ma anche nei loro legami con la sfera economica e quella digitale), così come l'indagine filosofica, allo scopo di svolgere approfondimenti di carattere storico-filosofico e teoretico sui concetti di *medium* e medialità, con l'apporto e la discussione delle principali metodologie e correnti teoretiche intervenute sul tema, e con particolare attenzione alla contemporaneità. Approfondimenti più specifici riguarderanno questioni attinenti alla letteratura, all'estetica, alla sociologia, all'economia, alla psicologia e alla pedagogia. Non verranno tralasciati, infine, l'ambito giuridico e quello giuspolitico, che nell'intenzione di *Medium e Medialità* possono fornire rilevanti approfondimenti in merito all'interpretazione delle strutture fondamentali del mondo della comunicazione, ma soprattutto, passando dalla teoria alla prassi, favorire l'individuazione di risvolti programmatici e operativi connessi a questi nuclei tematici.