

Medium e Medialità

Anno IV - giugno 2023

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), Marilena Genovese (Università degli Studi della Tuscia), 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: Linda Accalai, 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.mediumemediaitalia.it/normativa-editing>) inviare una email a: info.mediumemediaitalia@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.mediumemedialita.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.mediumemedialita.it
www.unitredu.com/pubblicazioni/9-riviste/51-medium-e-medialità

Direttore responsabile: Silvio Bognini

ISSN: 2724-4199

SOMMARIO

PRESENTAZIONE	4
AUTORI E IDEE	6
La metáfora del espejo en la mitología griega y en la tradición judeocristiana di <i>Simone Saccomani</i>	8
Il valore contemporaneo delle architetture di Borromini: la centralità di un'esperienza fruitiva cangiante di <i>Linda Accalai</i>	29
TENDENZE E DIBATTITI	56
Contextualizing Strategic Communication within the Platform Society di <i>Michele Zizza</i>	58
Maschi maltrattanti. Narrazioni e racconti di abusi di <i>Alberto Pesce</i>	68
OSSERVATORIO SULLA CONTEMPORANEITÀ.	77
Corpo reale e corpo virtuale. Ovvero, come potrebbe cambiare la Medicina di <i>Federico E. Perozziello</i>	

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

La metáfora del espejo en la mitología griega y en la tradición judeocristiana

*di Simone Saccomani**

ABSTRACT (ESP)

El espejo no es un simple objeto que, con sus propiedades especulativas, permite la representación de la realidad y, en consecuencia, la formación del conocimiento cognitivo, sino que también permite el desarrollo de un proceso de formación de la persona. Este camino pasa por los momentos de identificación y diferenciación que invisten al yo y al otro y que se logran a través de la restitución de la esencia del individuo que se refleja y que, precisamente en el espejo, y gracias a este instrumento, se revela a sí mismo y se conoce. Este ensayo pretende analizar la metáfora del espejo a partir de la mitología griega y comparándola con la tradición judía y cristiana posterior.

Palabras clave: metáfora, espejo, Medusa, hombre, tradición judeocristiana

The metaphor of the mirror in Greek mythology and in Judeo-Christian tradition

by Simone Saccomani

ABSTRACT (ENG)

Not only the mirror, with its speculative properties, allows the representation of reality and, consequently, the formation of cognitive knowledge, but it also allows the development of the process of human construction. This path passes through the moments of identification and differentiation, which regard the self and the other and which are achieved through the restitution of the essence of the individual that is reflected and that, precisely in the mirror and thanks to this instrument, is revealed to himself and knows himself. This essay aims to analyze the metaphor of the mirror starting from Greek mythology and comparing it with later Jewish and Christian tradition.

Keywords: metaphor, mirror, Medusa, man, Judeo-Christian tradition

* Università della Svizzera Italiana

“τῆς ὄτε δὴ Περσεὺς κεφαλὴν ἀπεδειροτόμησεν,
ἐξέθορε Χρυσάωρ τε μέγας καὶ Πήγασος ἵππος”

(Hesíodo, *Teogonía*, vv. 280-281)

Introducción

El espejo (en griego *κατόπτρον*) no sólo revela la realidad objetiva que se refleja en él y no se limita a hacer posible el conocimiento a través del retorno de la imagen reflexiva y reflejada al observador (*especulador*). De hecho, el espejo no es un simple objeto que, con sus propiedades especulativas, permite la representación de la realidad y, en consecuencia, la formación del conocimiento cognitivo, sino que también permite el desarrollo de un proceso de formación de la persona. Este camino pasa por los momentos de identificación y diferenciación que invisten al yo y al otro y que se logran a través de la restitución de la esencia del individuo que se refleja y que, precisamente en el espejo, y gracias a este instrumento, se revela a sí mismo y se conoce (Baltrušaitis, 2007).

Estas dos funciones resumen el camino del conocimiento realizado por la persona que es, al mismo tiempo, sujeto y objeto de la metáfora del espejo. El hombre se mira en el espejo y en el reflejo más secreto se descubre a sí mismo y se convierte en un conocedor de sí mismo (Ghilardi, 2006, pp. 120-145).

Mientras que Dionisio Zagreo, volviendo su mirada hacia el espejo, no contempla su rostro sino el mundo entero, reconociéndose, así como parte del cosmos, Narciso se niega a reconocer al otro, y el espejo sólo le devuelve la imagen de su persona, determinando así su trágico destino como amante de sí mismo, provocado por esta confusión del yo con el otro.

Según la tradición judeocristiana, el espejo es el objeto que permite la representación de la divinidad: el agua en la que los sacerdotes realizaban los rituales de purificación reflejaba la imagen del hombre purificado similar a Dios, ya que es creado a imagen del Todopoderoso. Con el advenimiento del cristianismo, el mismo Cristo encarnado se convierte en el *Logos*, un espejo que revela la divinidad. Su misión soteriológica permite superar la imposibilidad judía de contemplar el rostro de Dios. Al vencer a la muerte, el Salvador nos hace *semejantes* a Dios. En la peregrinación terrena, el hombre puede ver a Dios a través del espejo de Cristo que lo revela con su palabra, el *Verbum*, y con sus enseñanzas, mientras que en el más allá, será posible acceder a la visión divina directamente, cara a cara, y ya no mediada por el velo del espejo de Cristo.

La idea del espejo como herramienta cognitiva se mantuvo estable a lo largo de la Edad Media y hasta el Renacimiento, cuando la metáfora reflexiva del autoconocimiento retomó la mitología griega. Sentarse frente a un espejo expresa la mirada a la parte más íntima para ver en el reflejo

que vuelve el yo que se distingue del otro, pero que, al mismo tiempo y sin contradicción alguna, es también esa alteridad. Del mismo modo, Dioniso Zagreo, al mirarse en el espejo, no sólo contempla su rostro, sino que se descubre a sí mismo como un fragmento del cosmos, sin renunciar a su identidad (Campanelli & Pennetta, 2003).

1. El simbolismo del espejo en la mitología griega

En la antigua etimología griega, el verbo reflejar adquiriría un doble significado, con él se expresaba tanto el acto de reflejar, como el conocer, *reflexionar* y por tanto la posibilidad de reenviar (Bianco, 1971).

En la mitología griega, la metáfora del espejo indica el momento más alto de la cognición, la conexión entre significante y significado, entendida como una representación de la realidad que conecta al sujeto reflexivo con el objeto reflejado, o el tránsito de la unidad a la multiplicidad (Alexandrinus, 1936, pp. XVI-XXXIX)

Dos de los mitos más conocidos de la antigüedad, el del dios Dioniso Zagreo y el de la Gorgona Medusa, se desarrollan alrededor de un espejo. Según Clemente de Alejandría, los Titanes, con el fin de matar al pequeño Dioniso,¹ el hijo predilecto de Zeus, lo engañaron dándole algunos juguetes, una peonza, muñecas, manzanas de oro y un espejo. Distráido por el reflejo en el espejo, Dioniso fue atacado por la espalda, y los guardias de Hera le destrozaron las extremidades (Neciosup Severino, 2015).

El expediente que distrae a Dioniso no se limita a la ilusión de la autocontemplación, ya que el asombro que el niño dios admira en el espejo no se reduce a la autoobservación de su propio rostro y persona, sino que se extiende a la totalidad del mundo. Dioniso, en efecto, no sólo ve su rostro en el espejo, sino que, contemplándose a sí mismo, se comprende a sí mismo como parte del todo y, en consecuencia, superando la separación entre él y el mundo, se identifica con esas imágenes (Nietzsche, 1978, pp. 42-58).

Según la interpretación de Giorgio Colli, Dioniso se mira en el espejo y se conoce a sí mismo, pero como “conocer es llevar el mundo a un espejo, [el mundo] se convierte en un reflejo que Dioniso posee” (Colli, 1977, p. 42).

Esta interpretación se ve confirmada por el epílogo del mito de Dioniso recogido en los Cantos órficos, en el que la historia termina con la imagen del dios Apolo que, habiendo recogido los restos mortales del cuerpo de Dioniso, los vuelve a reunir y los entierra en una tumba.

¹ Dioniso era fruto de una de las aventuras adúlteras de Zeus, especialmente la que existe entre el rey de los dioses y Perséfone y de Hera, en un ataque de celos, decidió que lo mataran sus guardias, los Titanes.

Por lo tanto, en el momento en que Dioniso se mira en el espejo, ve el mundo y el dios mismo se convierte en el mundo. El espejo, al anular la diferencia entre divinidad y mundo, expresa en este sentido una unidad indivisa.

En el momento en que Dioniso alcanza la conciencia del conocimiento pleno, el momento en que ve el mundo y, por tanto, lo conoce, es golpeado por los Titanes y reducido a jirones, la unidad se rompe y se convierte en pluralidad, esa misma multitud que Dioniso ha vislumbrado reflejada en el espejo, y luego recapitulada en unidad en el gesto de Apolo que, recoge los fragmentos de las extremidades de Dioniso, los coloca en una tumba y, después de volver a ensamblarlos, devuelve la vida al dios. Decisivo es el gesto de Atenea, que coge el corazón del pequeño Dioniso de los Titanes y lo custodia antes de que deje de latir.

En una versión diferente del mito, los Titanes, antes de darle el espejo a Dioniso, le pintaron la cara con tiza para que el niño, no viéndose a sí mismo en el espejo, sino viendo al otro reflejado en él, pudiera distraerse y caer en la trampa mortal astutamente urdida. También en esta versión del mito cabe destacar que el objeto del espejo no es el yo sino el diferente, el otro, entendido como símbolo de lo múltiple que fluye incesantemente.

El aspecto en el que el dios se contempla a sí mismo es la forma del mundo, porque Dioniso forma parte de él. Al reflejarse en el espejo, no sólo se conoce a sí mismo, sino también al todo del que forma parte. Según Andrea Tagliapietra, por lo tanto, el espejo revela la alteridad del dios, su otro en la esfera social, “el Otro con el que se puede entrar en relación, el Otro que se descubre a sí mismo en la vida cotidiana, en la conformidad de lo aparentemente idéntico (...). La alteridad de Dioniso lo pone todo en juego, revela el verdadero rostro de la parte que se refleja en la totalidad sin dispersarse, sin borrarse” (Tagliapietra, 2008, p. 63).

Esta interpretación es coherente con la lectura del contexto social y de la tradición filosófica de la antigua Grecia donde el espejo es entendido como un objeto típicamente femenino, un signo distintivo de género y sexo, que no podía ser utilizado por los hombres excepto por el barbero o en público, so pena de la evidente revelación de los propios rasgos afeminados. El espejo es un atributo típicamente femenino, un adorno de la mujer, como un pendiente o una joya, que expresa bien, con respecto a la diversidad de género de la antigua Grecia, al verse conectado con la reciprocidad, es decir, con el otro y con la forma en que se percibe. Desde este punto de vista, mientras el hombre se ve a sí mismo, se reconoce y se reconoce en la mirada de los demás ciudadanos y por tanto su identidad se refleja en la dimensión social a la que pertenece, la mujer se reconoce a sí misma gracias a la intermediación de un objeto, y precisamente del espejo. Esto significa que, mientras que el ciudadano varón es sólo un sujeto que es reflejado y reflejado por otros sujetos de sus pares, la mujer es un objeto y, al mismo tiempo, un sujeto (Faranda, 1996, pp. 84-99).

Para convertirse en sujeto pleno, necesita la mediación del otro, un ojo que le devuelva la subjetividad, recordándole al mismo tiempo que su subjetividad no es plena y absoluta, sino que depende del otro, sin cuya intervención sigue siendo sólo un objeto. Esta interpretación explica el papel que jugaba la mujer en una sociedad arcaica en la que, para convertirse en sujetos y poder llevar a cabo su misión como esposa y madre, necesitaba la mediación de los hombres (Frontisi-Ducroux & Vernant, 1998, pp. 15-29).

Sin embargo, el espejo no es sólo el espejo dionisiaco del mundo, el reflejo del todo a los ojos de una parte de él. En el mito de Medusa también se convierte en la negación de este todo, o εἶδωλον² (figura) de la nada, anticipando así la tradición filosófica parmenídea basada en la dicotomía entre el ser y el no ser.

Cuenta la leyenda que Poseidón, dios de los mares, se enamoró de Medusa y se unió a ella en secreto en el templo de Atenea. La diosa casta, repelida por la clandestinidad del encuentro amoroso y ofendida de que el encuentro tuviera lugar en su templo, se cubrió el rostro con su égida (escudo) y, cuando los dos amantes se separaron, quiso castigar a la muchacha convirtiéndola en un monstruo y convirtiendo sus cabellos sueltos en horribles serpientes (Bonnet, 2002, pp. 77-154). En otra versión similar del mito se informa que, para hacer su venganza aún más severa, fue transformada por Atenea en un monstruo horrible con la lengua siempre colgando y con serpientes repulsivas en lugar de su cabello, y Medusa conservó la capacidad de petrificar a los hombres. Sin embargo, tras este cambio, ya no serán sus preciosos cabellos y sus encantadoras formas las que petrificarán a los hombres, sino su mirada capaz de convertir en piedra a cualquiera que se cruce en su camino. En el relato mítico de Medusa y su transformación en el horrible monstruo, Ovidio informa que será asesinada por Perseo y su narrativa se centra, desde el principio, en la negación de la mirada y la égida de Atenea. La diosa, ofendida por el encuentro amoroso que tuvo lugar clandestinamente en su templo, esconde su mirada tras su sombrío escudo de bronce. Este deseo de no ver, junto con el escudo de Atenea, son también elementos recurrentes en el resto de la historia en la que Perseo, el héroe que matará a Medusa, se acercará a la Gorgona y, para evitar ser petrificado por su mirada, utilizará el escudo de Atenea que se convierte en una herramienta especulativa: “Perseo se acercó a la Gorgona y, manteniendo la cabeza vuelta y la mirada puesta en un escudo de bronce en el que vio reflejada la imagen de Medusa, le cortó la cabeza; Atenea guió su mano” (Apolodoro, 1996, p. 106).

También según Tagliapietra, la reciprocidad y la reflexividad de ver y conocer a través del espejo están prohibidas, porque en lugar del mundo y el todo en el que la parte se fragmenta y luego se

² En griego, la imagen es especie, -EOS (eidos, -eideos) lo que se percibe, cómo se ve, cómo se ve y *Idiv* (*idein*) para percibir, para ver con la mente. El verbo griego *Idiv* (*idein*), en el sentido de percibir, ver corresponde al acadio *idu*, (*edu*) tomar conciencia de algo (Semerano, 1994, pp. 83-124).

recompone, en este caso solo aparece la nada en el rostro terrible de Medusa. “El símbolo dionisiaco de todo se invierte aquí en su doble diabólico porque, en el fondo del espejo, la liberación y la alegría se traducen en el horror de la aparición nocturna de Medusa, donde la parte, lejos de ver su refracción en lo sobrante, superabundante de la vida, de la totalidad, se pierde en sí misma, se mortifica, se petrifica, como ‘nada en absoluto’” (Tagliapietra, 2008, p. 58). En la reflexividad dionisiaca el individuo se entiende a sí mismo como parte del todo y a través de la práctica especulativa de ver y ser visto descubre también la dimensión del otro y, en consecuencia, su dimensión de socialidad, mientras que en la experiencia de Medusa el individuo descubre la dimensión más profunda de su humanidad y aparece como un ser mortal, limitado y destinado al fin. La mirada de Medusa representa la negación de la vista, es el rostro deformado de la nada, indica el conocimiento que anticipa el no-ser de Parménides.

Tanto en la narrativa dionisiaca como en la de Gorgona, la mediación del espejo permite al individuo experimentar al otro. En Dioniso el otro se convierte en expresión de la capacidad relacional del individuo, mientras que en la Gorgona el otro es la negación del yo, o la finitud del sujeto, entendido como parte del todo.

La alteridad de Dioniso revela el verdadero rostro del yo que se descubre a sí mismo como parte del todo, reflejándose en el todo que, aunque destrozado en la totalidad, nunca pierde su identidad, no borra ni se dispersa, sino que conserva su autenticidad hasta el final, no renuncia a relacionarse con el otro y con el diferente en la dimensión cotidiana de la socialidad.

La mirada de Medusa, de nuevo mediada por un espejo, es la negación de esta experiencia positiva y fuente de vida, indica la representación de la muerte, entendida como límite del yo, como negación ontológica de la vida y del reflejo de sí mismo en el otro.

La idea de reflexividad encuentra espacio en la tradición de la antigua Grecia en un doble sentido; los griegos no se limitaron a concebir una reflexión estética como una simple ilusión divina que borra los dolores de la vida, porque además de la belleza de la experiencia social que se expresa a través del reconocimiento mutuo, en una reflexión continua en la mirada de otros hombres, está también la negación del ser, la tragedia personificada por la mirada de la Gorgona. No basta con la prohibición directa de esta mirada, sino que también es necesaria la égida de Atenea, cuya superficie se convierte en un espejo brillante que refleja “el dolor más monstruoso de toda la naturaleza” (Nietzsche, 2011, p. 66).

La vitalidad poliédrica de Dioniso revela la verdadera naturaleza del hombre griego que se refleja en el todo, que se reconoce a sí mismo como pieza de una totalidad, como una parte heterogénea que adquiere forma propia en un juego de reflexiones. El rechazo de la muerte como interrupción de la experiencia del yo y del otro permite la polimorfía de Dioniso, y en contraste

con ella es el rostro terrible de Medusa quien muestra cómo el reflejo divino es solo una ilusión efímera y una estratagema para poder vivir.

La grandeza de la tragedia griega reside también en la centralidad del espejo y en los juegos de reflejos que se entrecruzan. Los griegos se negaron a detenerse en la ilusión divina del espejo transfigurador y aceptaron plenamente la verdadera naturaleza del hombre, es decir, su peculiaridad como animal social, como portador de sentido, como sujeto que se relaciona con el otro y que es conocido por el otro, pero también como individuo consciente de sus propios límites y finitud, destinado a morir a través de la mirada petrificante de Medusa. Desde este punto de vista, el hombre griego es ante todo el reflejo del yo dionisiaco, pero, coherente y trágicamente, es también una máscara con los contornos ya vagos y apagados de Medusa.

La existencia del hombre griego está marcada por una notable dimensión social, problemática y desconocida al mismo tiempo, caracterizada por una peculiar ambivalencia. El reflejo dionisiaco es un símbolo de la abundancia de la existencia, del valor añadido que representa la participación en la vida social y política en la que el hombre se sumerge para conocerse a sí mismo y a los demás asociados y ser reconocido por ellos; se contrarresta con el aterrador reflejo de la muerte que asume la mirada petrificante de la Gorgona.

El héroe auténtico no rehúye la primera reflexión, sino que se sumerge en ella con todas sus fuerzas, decidido a formar parte del todo y a reconstruir su identidad como fragmento de esta totalidad, y al mismo tiempo no cede al segundo reflejo, el que negará los efectos de su yo dionisiaco, borrando sus rasgos y fijando para siempre su forma en la del devenir de la muerte en una reflexión especulativa que refleja su imagen de la vida y de la muerte (Goldberg, 1985, pp. 170-171).

El rostro de la Medusa llama la atención porque la aísla del conjunto. En el espejo de Dioniso el niño dios vio reflejado el mundo, aquí, en la máscara de la Gorgona, es el mortal el que está llamado a la experiencia más radical de sí mismo. En el espejo del rostro de Medusa, el hombre aparece como mortal, sacando a la superficie esa experiencia arcaica de la nada a la que los hombres aún no dan los nombres de ser y no ser (Tagliapietra, 2008, p. 33).

Frente a la medusa mortal ($\beta\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$), el ser humano vive la experiencia extrema, en ese rostro se refleja la alteridad absoluta: la nada. La Medusa tiene los ojos huecos, en las cuencas de los ojos sólo se reconoce la oscuridad del vacío. La experiencia de la medusa muestra al mortal la verdad de la que huye el ser humano, es decir, el límite ontológico de la muerte. Sólo la mediación del *logos* puede sacar al mortal de la tragedia de la nada, el *logos* racionaliza el límite, lo vuelca en proyecto y praxis y por lo tanto lo transforma, lo recrea conceptualmente, de esta manera las

órbitas de la medusa no aniquilan al mortal, pero el lenguaje con el que trasciende la nada le permite dar forma al límite, atribuir su sentido al tiempo limitado, arrancándolo de la angustia de la nada que todo lo devora y lo transforma en una estatua inanimada.

El mito de Narciso y el papel que juega el espejo en la relación entre el sujeto y el rechazo de la alteridad también merecen un estudio en profundidad. La experiencia de la reflexividad en el mito griego también permite abordar el problema del desvelamiento de la identidad psíquica y social del individuo. Dioniso ve la totalidad del mundo en el espejo y se reconoce a sí mismo sólo como parte del todo, como fragmento de una entidad mucho más grande, mientras que en el momento en que el hombre toma conciencia de su finitud, de su naturaleza de ser humano frágil y destinado que disolverse en la sombra de la muerte, emerge la tremenda mirada de Medusa.

Esta lectura desde un punto de vista ontológico y social alcanza su punto culminante en el mito de Narciso que, negando la alteridad relacional y rechazando al otro como consumación del yo, se rompe en su imagen refractada por un espejo de agua y, repleto sólo en sí mismo, se condena a sí mismo a la autodestrucción. Cuenta el mito que Narciso, a la edad de dieciséis años, había rechazado no sólo a numerosas mujeres jóvenes enamoradas de él, sino a un número igual de jóvenes, atraídos por su proverbial belleza.

Esta interpretación es apoyada por el filósofo Massimo Cacciari, según el cual “Narciso se desgarró irreversiblemente en su espejo; Dioniso, en cambio, parece jugar en sus reflexiones. (...) Dioniso existe en los pedazos de su juguete fatal. Tan pronto como le pedimos al espejo una sola imagen, somos tragados por él, como Narciso” (Cacciari, 2004, p. 131).

Si, en efecto, es verdad que la persona que se mira en el espejo se ve primero a sí misma, también se puede decir que, después de esta primera visión, el espejo, revelando al sujeto reflectante su parte más íntima de su conciencia, muestra “los otros en nosotros”.³ El espejo levanta esa máscara que llamamos persona y que nos permite no revelar nuestro verdadero yo a los demás y en definitiva muestra el reflejo del yo que es el mismo, pero también el otro, el todo, pero también la nada en un juego de imágenes especulares que revelan la dimensión social e incluso antes la psicológica del sujeto. El espejo permite la génesis de esta hermenéutica de la relación del individuo consigo mismo y con el otro.

Moscarda, protagonista de Pirandello de *Uno, ninguno y cien mil*, que al final de la novela se da cuenta de que “en mis ojos realmente no había visión para mí, para poder decir de alguna manera cómo me veía sin la vista de los demás, para mi propio cuerpo y para todo lo demás como podía imaginar que tenían que verlos; y que, por lo tanto, mis ojos, por sí mismos, fuera de esta vista de los demás, no sabrían realmente lo que veían” (Tagliapietra, 2008, p. 110).

³ En Pirandello (2023) el espejo evoca la interioridad del protagonista que cuestiona su identidad porque se transforma en “Un Ninguno y Cien Mil”. Entonces siente el deseo de escapar de un mundo en el que ya no se reconoce.

En el momento exacto en que el ego se mira a sí mismo en un reflejo veraz que ha levantado todas las máscaras, experimenta que es sólo parte de una unidad refractada en una pluralidad de máscaras y voces. Narciso se niega a dar este paso necesario, negando esa necesaria compleción del yo que sólo puede realizarse en su relación social y en la plenitud del encuentro con el otro, completando ese proceso de identificación y edificación de la propia persona.

La función que asume el cuerpo de agua en el mito de Narciso, tal como lo relata Ovidio en sus *Metamorfosis*, en realidad tiene su propia anticipación mitológica en la narración del mito de Diana y Acteón. El cazador Acteón ve a la divinidad Diana refrescándose desnuda en las aguas de un manantial rodeada de sus fieles compañeros. Acteón espía la desnudez de la diosa escondiéndose detrás de la vegetación del bosque, pero su mirada es captada por Diana, quien lo castiga rociándole agua en la cara. El roce de esa agua transforma a Acteón en un ciervo, sellando así su destino: sus perros, en busca de su amo, no lo reconocerán en el ciervo en el que se ha transformado y lo harán pedazos. La especularidad del agua del mito de Diana y Acteón anticipa la especularidad del mito de Narciso: el agua donde se baña la diosa virgen envuelve su desnudez, que representa la esencia misma de Diana, y la refleja en la mirada indiscreta del cazador Acteón.

La función especulativa de la fuente reside precisamente en una dimensión simbólica precisa ligada al agua. El manantial en el que se baña Diana se convierte en el reflejo de su plenitud y al mismo tiempo en el límite inviolable de cualquier mirada. La desnudez de la diosa virgen se refleja en un instante fugaz por un cuerpo de agua, pero, al mismo tiempo, se niega a la mirada intrusiva del extraño y así esa misma agua, rociada sobre el rostro del observador, determina una muerte cruel al cazador.

El tema recurrente de la función especulativa del agua, que también está presente en el mito de Narciso, representa un elemento relevante para el nacimiento del yo y del yo en la tradición occidental. La literatura clásica ofrece tres versiones diferentes de este mito. La más conocida es la de las *Metamorfosis* de Ovidio, también está la de Conón, gramático contemporáneo del emperador Augusto, y finalmente la versión de Pausanias. En la narración más famosa, la de Ovidio, Narciso es un joven estéticamente muy bello que a la edad de unos dieciséis años contaba con numerosos amantes de ambos sexos que fueron sistemáticamente rechazados. Un día, con motivo de un viaje de caza, Narciso se aleja del grupo de sus compañeros de confianza y realiza el trágico encuentro con la ninfa Eco que sellará su destino. Eco había recibido de Zeus la capacidad de hechizar a la gente con sus palabras y ayudó al rey de los dioses a ocultar sus aventuras extramatrimoniales de Hera distrayéndola con sus fuertes habilidades lingüísticas. La ninfa Eco, secretamente enamorada de Narciso, lo sigue y una vez que lo ha alcanzado intenta

abrazarlo. En respuesta a este gesto, Narciso se zafa del abrazo y ordena a la ninfa que se aleje: “Sacar tus manos de este abrazo”, y agrega: “Moriré antes de unirme a ti”.⁴

Eco huye desesperada y se deja morir, consumiéndose en sus lágrimas que se derraman cerca de la fuente de agua de Ramnusia en la que se había refugiado y donde muere, y posteriormente sus huesos se convierten en piedra. Narciso llega a esta misma fuente para saciar su sed y llevar a cabo el gesto profetizado por el adivino Tiresias que había predicho: el hermoso niño podrá envejecer “mientras no se contemplará a sí mismo” (Ovid, *Metamorfosis*, III, 348).⁵

Narciso se refleja en el agua del manantial y se enamora de ese reflejo que no es otro que él mismo y seguirá perseverando en esa relación autorreferencial e ilusoria hasta la muerte: “Ardo de amor por mí mismo; Inspiro y sufro una pasión ardiente. ¿Qué hacer? ¿Ser suplicado o suplicar?” (Ovid, *Metamorfosis*, III, 464-465).

Narciso confunde con un cuerpo lo que es el agua (*corpus putat esse quod unda est*), no se da cuenta en absoluto de la inconsistencia del objeto de su deseo (*spem sine corpore amat*), ni de que la imagen de su objetivo es una proyección de ese cuerpo que, al principio del mito, se declaraba prohibido a cualquier amante. Así, el deseo, para alcanzar el espejismo de la autonomía perfecta, debe encerrarse en una “circularidad viciosa”, donde el objeto deseado es uno con el sujeto deseante, y sin embargo se simula una tendencia en espiral que impide el reconocimiento en beneficio de las infinitas vicisitudes de los espejos (Tagliapietra, 2008, p. 131).

En este episodio, el poder especulativo del agua trasciende con creces el poder reflexivo que se relata en el relato mitológico de Diana y Acteón. En este último caso, se trata de una reflexión que revela lo que no es accesible a la mirada humana y establece así un límite infranqueable, el de un poder especulativo que de repente se vuelve impermeable y oculta una realidad que no debería haber sido conocida por una mirada ajena. En la historia de Narciso, en cambio, el poder reflexivo del agua se cruza con el tema de la reflexividad como inversión, elemento que caracteriza la narración de Ovidio. La ninfa Eco en el diálogo con Narciso solo había podido devolver el reflejo de las palabras pronunciadas por Narciso, se deja morir, y esa incoherencia lingüística también adquiere una dimensión material donde sus huesos se convierten en piedra. Del mismo modo, el agua, al reflejar la imagen de la persona que se refleja en ella, devuelve a Narciso el eco de su figura y la inconsistencia efímera e inmaterial de otro que no existe.

La clave hermenéutica del mito de Narciso reside en la triangulación entre eco, reflexión e inversión que oculta la negación de la sociabilidad del hombre antiguo, la negativa a hacer el paso del yo al yo y a permitir la fusión política y social del yo con el otro. La inversión se convierte así en la regla narrativa a través de la cual se despliega la trama mitológica y que nos permite

⁴ *Emoriar quam sit tibi copia nostri*. Cfr. Tagliapietra, 2008, p. 82.

⁵ Ovidio usa el verbo *Nuevo* (*si se non noverit*) que tiene un significado ambivalente tanto ver que reconocer.

restaurar la dimensión del orden que Narciso había alterado al rechazar la relación con Eco. Detrás de la ambigüedad de la reflexión que irradia la inconsistencia material de un amor imposible se esconde la negación de la alteridad ante la cual la conciencia de la grecidad clásica la horroriza. En el caso de Narciso, el reflejo no mata porque el sujeto observador haya visto un efecto refractivo no permitido, como sucede en el mito de Diana y Acteón. En ella, el poder especulativo del agua expresa un significado positivo ya que enfatiza la desnudez de la diosa, que representa su plenitud y esencia. En el mito de Narciso, el poder especulativo del agua adquiere un significado similar al de la mirada mortal de Medusa, con la diferencia sustancial de que consiste en expresar al hombre no como un mero ser transitorio, sino como un individuo que ha rechazado la conjunción con el otro, y por tanto la negación de su propia naturaleza social. En este sentido, Narciso muere por negarse a unirse con la ninfa Eco y revelar así su incapacidad para entrar en una relación oblativa con la alteridad.⁶

El rechazo de Narciso adquiere una dimensión carnal, que es la menos relevante, y una institucional, que es la más significativa, ya que esa negación de la relación no permite el proceso de identificación del yo y la aceptación del otro. En última instancia, Narciso muere a causa de su repliegue en sí mismo y a causa de su incapacidad para alcanzar, a través del poder espectral y especulativo del otro, esa dimensión social a la que debería aspirar naturalmente y a la que estaría llamado a esforzarse. A diferencia de Narciso, Dioniso logra volver a la vida porque la existencia de Dioniso se configura como la participación del fragmento en el todo, como pieza de una entidad más articulada y compleja.

Narciso se niega a completar el proceso de unificación de su yo con el otro, y esta autorreferencialidad lo condena a la extinción y a perderse ineluctablemente, sin poder configurarse como fragmento del todo y como parte de una pluralidad multifacética. Como prueba de ello, cabe destacar que la historia termina con la transformación de Narciso en la flor del mismo nombre, considerada en la mitología griega con efectos insidiosos y narcóticos y utilizada por Hades, señor del Inframundo, para secuestrar y conducir a su reino a la hija de Deméter, Kore, que en griego indica el nombre de la pupila que se encuentra al final del ojo y tiene el conocido efecto espejo (Cassola, 1997, pp. 38-50)

Por lo tanto, el mito de Narciso juega con la relación entre el yo y el otro, que en última instancia representa la capacidad del hombre griego para pasar de la esfera individual a la colectiva, tanto psicológica como socialmente. Es la inclinación del hombre antiguo a construir el yo a través de la construcción de la autoconciencia como parte de una realidad colectiva más articulada y plural.

⁶ Narciso rechaza a Eco, que no puede mantener una conversación ya que está destinado a poder pronunciar solo las últimas sílabas emitidas por su interlocutor y esto condena a la ninfa a una inconsistencia lingüística y material. La fuente devuelve una reflexión que condena a Narciso a enamorarse de sí mismo y le provoca una muerte lenta.

En la psicología occidental, el narcisismo se basa en la condición de autosuficiencia, de la experiencia del hombre que experimenta la dimensión hedonista sin pasar por la confrontación con el otro. Según la interpretación de Freud, el sujeto deseante es al mismo tiempo un objeto deseado (Freud 2013, pp. 39-41).

Incluso si comparamos la versión más conocida de Ovidio con las otras, llegamos a las mismas interpretaciones. En la historia de Conon, un gramático que vivió en la época del emperador Augusto, Narciso es representado como un adolescente de belleza poco común que rechaza con altivez el amor que sus compañeros le tienen. Entre ellos se encuentra el joven Ameinos, que tiene el coraje de suplicar a Narciso que le devuelva su amor. En respuesta, Narciso le da a Ameinos una espada invitándolo a poner fin a su desesperada existencia y se suicida frente a la puerta de la casa de su amada, maldiciéndolo y deseándole el mismo sufrimiento. Sucede que Narciso, habiendo llegado cerca de un manantial, se acerca para mirarse en el espejo y al ver su imagen reflejada en las aguas, se enamora de sí mismo, y comprendiendo el sufrimiento de Ameinos por haber sido rechazado, él también se convierte en víctima de un amor no correspondido y se suicida. También en esta versión, de manera similar a lo narrado por Ovidio, la trama del mito se desarrolla en torno a la figura de Narciso, su rechazo como negación de la alteridad y, aunque en este caso el rechazo tiene como objeto un amor homosexual, existe el símbolo masculino del apareamiento representado por la espada, en lugar del espejo que es el emblema del elemento femenino. En esta historia, también, es la negativa del otro a castigar a Narciso y convertirlo en víctima de sí mismo. La creencia en la autosuficiencia resulta ser una ilusión vacía, como el reflejo de la masa de agua, que es inmaterial y carece de consistencia.

La centralidad de esta ilusión se encuentra también en la versión menos difundida del mito relatada por Pausanias el Periegeta. El escritor griego del siglo II cuenta la historia de Narciso y una hermana gemela, idéntica a él y de la que Narciso está locamente enamorado. A la muerte de su hermana, Narciso no encuentra otro consuelo que reflejarse en las aguas de un manantial que, al restaurar su imagen, le devuelve la reverberación de su amada hermana. A diferencia de las versiones anteriores, en este caso se busca la ilusión de Narciso con el fin de disminuir el dolor por perder a su hermana. Es un autoengaño que, sin embargo, conduce al mismo tipo de exasperación y a la terrible paradoja que lo consumirá hasta el punto de aniquilarse a sí mismo (Pausania, 1945, p. 60).

El drama de Narciso alcanza su clímax en la conciencia de poder desearse sólo a sí mismo, en la comprensión de tener que ser al mismo tiempo sujeto y objeto de un deseo efímero y evanescente. Narciso experimenta la ontología de la nada en una simetría especular. El rechazo de Eco y Ameinos los había condenado a la muerte y a la pérdida de dimensión corporal; del mismo modo, Narciso también experimenta la experiencia de autovaciamiento y

autoaniquilación. El poder especulativo del espejo se convierte en la clave hermenéutica para el derrocamiento y la derrota de Narciso, incapaz de esa trascendencia que conduce a la aceptación de la alteridad. Al detenerse en sí mismo, niega la dimensión reflexiva que permite llevar a cabo a través de una profunda búsqueda interior a través del otro. La imagen reflejada de Narciso, debido a la obstinada negación del otro, permanece vacua, silenciosa, signo de una ilusión vacía que nadie es capaz de recomponer, a diferencia de lo que había sucedido con Apolo que había reensamblado los jirones de los miembros de Dioniso.

La función especulativa que cada uno de nosotros puede asumir para cada uno de nuestros semejantes se concreta en la experiencia colectiva, social, política e institucional, y la negación de esta dimensión condena a Narciso. Su cuerpo vacío e inmaterial es un simulacro de miembros bellos pero inconsistentes, mientras que sus ojos no experimentan la mirada de los otros y la mediación del otro que conduce a la determinación de un nuevo yo (Eco, 1985, pp. 15-20).

2. El espejo en la tradición judeocristiana

Uno de los elementos que caracterizan la tradición especulativa en la cultura helénica es la yuxtaposición entre el espejo y la mujer, siendo este objeto un elemento de uso casi exclusivo de las mujeres y prohibido a los hombres salvo raras excepciones. Entre estos casos se encuentra Demóstenes, que mandó construir un espejo en el que reflejaba toda su figura para formarse en el arte de la oratoria. La cultura clásica asociaba el espejo con la diferencia sexual y el autoconocimiento. La autoconciencia del hombre no pasaba por el espejo, y el proceso de identificación y construcción de la propia identidad tenía lugar en la contemplación de la persona en la reflexión social y política, una dimensión en la que el hombre griego se entiende a sí mismo como sí mismo y como otro al mismo tiempo (Rorty, 1986, p. 15). En ese mismo contexto cultural, la mujer tiene un papel más pasivo y necesita del espejo para contemplar su propia figura y de la presencia del hombre para realizar plenamente su función de esposa y madre. El espejo representa, por tanto, para la mujer un elemento complementario para su uso exclusivo, inhibido para el hombre, y este objeto también sirve para enfatizar mejor la diferencia de género y sexo (Donzelli, 1998, p. 42).

A diferencia de los griegos y los romanos, las tradiciones judía y cristiana se apartan de este punto de vista.

Comenzando en el Antiguo Testamento, hay dos pasajes relevantes en el *Libro del Éxodo* que mencionan espejos. En el capítulo 30 está escrito:

El Señor habló a Moisés: Harás una pila de bronce con un pedestal de bronce para las abluciones; Y lo pondrás entre el tabernáculo de reunión y el altar, y pondrás agua en él. Aarón y sus hijos recurrirán a ella para lavarse las manos y los pies. Cuando entren en la tienda de reunión, harán una ablución con agua, para que no mueran; así que cuando vengan al altar a officiar, quemarán una ofrenda para ser consumida por el fuego en honor del Señor (*Éxodo* 30, 17-20).

Harás un “כִּיּוֹר נְחֹשֶׁת” *kijor nechoeshoet*”, es decir, una palangana de bronce, una palangana con un recipiente central que se puede llenar, tal vez con grifos, que se usaba para abluciones o más bien para santificación. Se colocó entre la tienda de reunión y el altar y por este último debe entenderse como el altar de los perfumes. Con la mano derecha, los sacerdotes que iban a entrar en el santo se lavaban la mano y el pie derecho juntos, y con la mano y el pie izquierdos. Los sacerdotes adoraban caminar descalzos y solo esas eran las partes que debían lavarse porque antes de celebrar habían tomado el baño ritual en la *miqwah*.

Esa pila de *Éxodo* 30 se menciona en el mismo libro de *Éxodo* en el capítulo 38, versículo 8 que se propone de la siguiente manera: “Hizo la pila de bronce con su pedestal de bronce, usando en ella los espejos de las mujeres que venían a servir a la entrada de la tienda de reunión”, y es precisamente él, la pila de cobre la “כִּיּוֹר נְחֹשֶׁת” *kijor nechoeshoet*” (*Éxodo* 38, 8). El lavado, por lo tanto, no se habría obtenido con la ofrenda del pueblo, sino con la de las mujeres que ofrecían sus espejos de cobre que usaban para embellecerse para sus maridos cuando regresaban cansadas de su duro trabajo servil, llevándolas así a la procreación de hijos varones que el edicto del faraón quería muertos. Esto grabado con “los espejos de las mujeres que vinieron a servir”, que, en efecto, son los espejos de las mujeres que sirvieron, resultó en un *midrash* אֲשֶׁר הַצְּבִיחַ מֵרֵאשִׁית צִבְאוֹ.

Lo más probable es que la costumbre de que las mujeres vigilaran devotamente la entrada de la tienda sagrada sosteniendo pequeños espejos en sus manos fue tomada de la experiencia egipcia por el pueblo judío durante los años de la esclavitud. De hecho, era costumbre de las mujeres egipcias ir al templo con devoción llevando un espejo en la mano izquierda. Rashi de Troyes (1988), en su *Comentario sobre el Éxodo*, informa que las mujeres judías tenían la costumbre de mirarse y adornarse con espejos y no dudaron en ofrecer estos objetos al Tabernáculo.

Moisés trató de impedirlo, pero Dios le indicó que tomara esos espejos porque eran objetos que le agradaron. Al mirarse en el espejo, admirarse y dejarse apreciar por sus maridos, las mujeres judías habían concebido a los hijos de Israel, haciendo más numeroso al pueblo elegido de Dios.

Por lo tanto, las mujeres ofrecen espejos como un sacrificio agradable a Dios, y estos objetos son ante todo un signo de devoción en el que la mujer, que ya no es un ser pasivo y de rango inferior al hombre, sino una criatura amada por Dios, renuncia a un objeto de vanidad para ofrecerlo

como un don a la divinidad. En este gesto se enfatiza el aspecto purificador, que deriva directamente de un acto femenino y que, en la tradición judía, también recuerda la relación conyugal, ya que la pila de cobre también servía para restablecer la armonía entre esposa y esposo. En la cultura judía, de hecho, la palangana de cobre llena de agua era ofrecida por la esposa a su marido cuando tenía dudas sobre la fidelidad de su esposa.

La palangana era, por tanto, una oportunidad para que la mujer demostrara su inocencia y fidelidad conyugal y si bebía demostraba su castidad, disolviendo así los temores alimentados por su pareja. En este sentido, la mujer no utiliza el espejo para construir su propia identidad y para recordar su incompletud que sólo el hombre puede remediar, sino que ya está en la plenitud de la totalidad, como se recoge en el libro del Génesis: “Dios creó al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó, varón y hembra los creó”. Sin humanidad masculina y femenina no hay cosmos, entendido como una creación ordenada, porque (*Génesis* 1, 27). Adán varón y hembra es *selem* y *demut*, términos comúnmente traducidos como imagen y semejanza. Estas palabras en hebreo indican algo muy parecido al original, y al mismo tiempo indican un tema muy distante y diferente de él, y en este sentido la humanidad es la imagen de Dios como dual. Juan Pablo II escribió en *Mulieris Dignitatem* que “el hombre en sí mismo no es humanidad, porque el hombre se constituye como tal sólo ante el ‘tú’ de la mujer, que es el otro ‘yo’ de la humanidad común”. Por lo tanto, ningún ser humano en sí mismo es humanidad sino en su relación con el otro, y la vocación originaria del hombre y de la mujer es el amor como relación (Juan Pablo II, *Mulieris dignitatem* (MD), 6).

La mujer, aunque es compañera de Adán, no se deja completar, sino que con su marido alcanza una totalidad sin fundirse nunca en una identidad, porque está conjugada con lo dual. La mujer es otro yo, es un sujeto que permite al hombre evitar el destino de Narciso y experimentar una dualidad que no es fusión, sino comunicación y relación sin intermediarios (Tagliapietra, 2008, p. 203).

La importancia del espejo no se limita a esta forma de rehabilitación de la mujer con respecto a la cultura helénica. En el *Libro del Éxodo*, los espejos también se mencionan en el conocido episodio bíblico de la elaboración del becerro de oro que los judíos comenzaron a adorar. Moisés sube al monte Sinaí para recibir las tablas de mandamientos de Dios y deja a su hermano Aarón a la cabeza del pueblo, quien, al no ver regresar a Moisés, pierde la fe en Dios y le pide a Aarón una nueva divinidad que le pueda servir de referencia. Aarón satisface el deseo de los israelitas y les hace un becerro de oro, que será objeto de veneración por parte del pueblo y que luego será destruido por la mano de Dios.

El episodio de la construcción de la pila de bronce mediante el uso de espejos ofrecidos por las mujeres, como se relata en el capítulo treinta y ocho del libro del *Éxodo*, se inscribe en el contexto de la renovación de la alianza entre Dios e Israel después de la destrucción del becerro de oro.

Los espejos donados como ofrendas dejan de ser el símbolo de la vanidad y se convierten en un signo de pureza extrema, hasta el punto de que se fundieron para crear la pila de bronce en la que los sacerdotes podían realizar las abluciones rituales. Los espejos borran así el pecado de idolatría cometido con el becerro de oro, y ahora en ellos se puede reflejar al hombre creado a imagen y semejanza de Dios, haciendo así posible reproducir la imagen divina.

Según esta interpretación, el espejo se convierte en el signo de la comunicación entre el hombre y Dios, y lo invisible se hace perceptible a través de la mediación del espejo. El hombre que se purifica en la pila de bronce del pecado de idolatría refleja su imagen, que es al mismo tiempo la de Dios.

También en el *Libro del Éxodo*, Dios no accede a la petición de Moisés que le muestre directamente su rostro: “No podrás ver mi rostro, porque nadie puede verme y vivir”, ofreciendo en este pasaje del Antiguo Testamento la imagen de un Dios que puede ser representado y visible en sus obras y signos, pero cuyo rostro no puede mostrarse directamente a los hombres sino como un reflejo mediado por un espejo. El hombre, después de someterse al ritual de la purificación en las aguas de la pila de bronce, es capaz de comunicarse con Dios y, reflejándose a sí mismo, ve también a Aquel de quien él mismo es la imagen como constituida a su semejanza (*Éxodo* 33, 20).

Para el Antiguo Testamento el rostro divino, es decir, la esencia íntima y personal del Señor, es invisible al ojo humano porque es como un océano de luz que ciega, y ya el reflejo de él impreso en el rostro de Moisés resulta insoportable a la mirada de los israelitas. El mismo Moisés le había implorado que contemplara plenamente ese rostro, pero la respuesta había sido negativa: sólo se le había aparecido la espalda del Señor al partir.

La metáfora del espejo en la traducción hebrea se traduce en la representación de lo que no se puede ver directamente y que solo se puede realizar a través del reflejo del espíritu pasando por un momento de purificación en el que el agua juega un papel fundamental como elemento reflexivo. Sin embargo, el reflejo judío no es comparable al de Narciso, ya que el reflejo del semidiós en las aguas del manantial de Ramnusia es el rechazo para abrirse al otro y a experimentar el intercambio social y la comunión espiritual.

A diferencia de ella, la reverberación del hombre judío es el intento más elevado de experimentar la relación con la divinidad. Representa la visión de Dios a través de una comunicación interior que está desprovista de la pronunciación de las palabras, ya que no requiere lenguaje vocal. Es la

contemplación la que no se revela en un intercambio sonoro a través de la palabra, sino en una relación reflexiva reflejada.

La visión de la que goza el judío al reflejarse en la pila de bronce llena de agua y realizada gracias al ofrecimiento de los espejos de las mujeres se acerca más a la experiencia de Dioniso, en el sentido de que, de manera similar a lo que le sucede al niño dios, se deja atrapar por lo que le devuelve el espejo, por la visión de la plenitud del todo y por la verdad de descubrirse a sí mismo un fragmento de esa totalidad pluriforme y múltiple. Del mismo modo, el sacerdote que realiza las abluciones rituales para purificarse en ese gesto en la pila de bronce no se mira solo a sí mismo como lo hace Narciso, sino que contempla la plenitud del mismo Dios que está presente en la imagen de quien se refleja en ella.

Otro pasaje significativo del *Libro del Éxodo* muestra cómo este encuentro con la divinidad es capaz de dar al hombre la plenitud que es posible gracias a la apertura relacional con Dios: “Cuando Moisés bajó del monte Sinaí, no sabía que la piel de su rostro se había vuelto radiante, porque había conversado con Dios. Aarón y todos los israelitas, al ver la piel radiante de su rostro, tuvieron miedo de acercarse a él. Entonces Moisés le cubrió el rostro con un velo” (*Éxodo* 34, 29-30, 33). El hombre no sale indemne del encuentro con Dios, sino que está casi transfigurado, hasta el punto de irradiar una luz tan intensa a su alrededor que requiere la colocación de un velo para contenerla.

La yuxtaposición entre la sabiduría y el espejo de la acción de Dios es también significativa: “[la sabiduría] es un reflejo de la luz eterna, un espejo inmaculado de la actividad de Dios y una imagen de su bondad” (*Sabiduría*, 7, 26). La sabiduría manifiesta la luz eterna de Dios, y aquellos que quieren conocerla sólo pueden hacerlo a través de ella. Este reflejo de la luz perenne y de este espejo y de esta imagen se refieren exegéticamente a la figura de Cristo, en quien hay connaturalidad con el Padre. Cristo está en el Padre, es del Padre, está delante del Padre y, vuelto hacia él, es el eterno reflejo de Dios, su espejo y su verdadera imagen. El paso de la cosa a la persona tiene lugar sólo en el Nuevo Testamento y requiere una sabiduría superior que es Cristo mismo.

El Nuevo Testamento, aunque en continuidad con la tradición judía, da un paso más en esta visión gracias a la venida de Cristo, el nuevo *Logos*.

Como se registra en el Prólogo del Evangelio de Juan, “en el principio era el Verbo (*Logos*), y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba en el principio con Dios” (*Juan* 1, 1-2). Cristo, como escribe san Pablo en su Carta a los Colosenses, es imagen del Dios invisible, su venida representa un elemento crucial de la historia, y la salvación de la humanidad a través de la Encarnación está inscrita en el designio divino (*Colosenses* 1, 15-20). Cristo es imagen de Dios, él mismo es icono de Dios porque está inserto en la dinámica trinitaria y el Salvador en la muerte y

la crucifixión hace el sacrificio supremo por amor. En la *kénosis*, que indica vaciarse, no guardar nada para uno mismo aceptando anular el propio ego para llenar a los demás de don, compasión y benevolencia, se realiza la encarnación que permite contemplar el misterio del amor y el encuentro con lo divino.

El problema de la divinidad, que en el Antiguo Testamento se había resuelto con la creación del becerro de oro y la posterior purificación a través de los ritos realizados por los sacerdotes en el agua contenida en la pila de bronce obtenida con los espejos de las mujeres, fue definitivamente superado con la venida de Cristo. Su muerte no representa una derrota, sino un signo de victoria sobre el mal y de redención para la humanidad, y el *Logos* que vence a la muerte para la salvación de los hombres es al mismo tiempo teofanía y espejo de Dios.

Como relata el evangelista Juan en el *Prólogo*, “A Dios nadie lo ha visto jamás: es el Hijo unigénito, que está en el seno del Padre, él ha revelado” (*Juan* 1, 18) y esto finalmente permite que se levante el velo de Moisés, dando pleno cumplimiento y en perfecta continuidad con el pasaje del *Éxodo* (33, 18-20) en el que Dios rechaza la petición de Moisés de poder contemplar directamente su rostro. Cristo se convierte así en espejo y mediador a través del cual el hombre puede acceder directamente a la divinidad, pero sin dejar de verlo como en un espejo, esperando poder contemplarlo cara a cara en la dimensión escatológica.

Según lo indicado por Ireneo de Lyon, aquellos que ven a Dios participarán en la vida, porque el esplendor de Dios es vivificante (*Contra las herejías*, 4, 20, 5-7). Por eso, lo que es esquivo, invisible, incomprensible, se ofrece a la visión, al entendimiento, a la posesión de los hombres para animar a los que lo comprenden y lo ven. De hecho, su grandeza es comprensible e inescrutable, pero a través de ella se muestra y da vida a quienes lo ven. Por lo tanto, los hombres verán a Dios y así vivirán: esta visión los hará inmortales y capaces de Dios. Esto es lo que revelaron en figura los profetas, a saber, que Dios puede ser visto por los hombres que llevan su espíritu, como dice Moisés en el Deuteronomio: “En aquel día veremos, porque Dios hablará al hombre, y vivirá” (*Deuteronomio*, 5, 24).

Esta línea exegética también es apoyada por Agustín y Tomás de Aquino. El obispo de Hipona retoma la distinción hecha por san Pablo en la Carta a los Corintios⁷ entre la visión *per speculum*, propia de esta vida, enigmática y reflejada, y la *facie ad faciem*, clara y directa, que sólo será posible en la vida eterna (Manfredini, 1995, p. 85).

Por lo tanto, Agustín reitera la idea del pasaje paulino según el cual el hombre en la dimensión terrena ve a través de un espejo, que es Cristo, un icono que refleja a Dios. En la vida terrena el hombre puede reflejar a Dios con su mente y su alma, siendo creado a su imagen y semejanza, y

⁷ 1 *Corintios* 13, 12: “Ahora vemos en un espejo, de una manera confusa; Pero luego nos veremos cara a cara. Ahora conozco imperfectamente, pero entonces conoceré perfectamente, así como también soy conocido”.

este reflejo se expresa a través del lenguaje (*verbum*) del *Logos*, pero sólo per *speculum aenigmate*, es decir, de manera imperfecta la visión de Dios cara a cara y no *per speculum* está reservada para la vida eterna a la que el hombre puede tener acceso por mediación de Cristo. Según la interpretación de F. Nietzsche, Cristo aparece como un nuevo Dioniso, que según el filósofo alemán es el símbolo de la vida y del mundo en oposición al mito apolíneo. Así como Dioniso se rompe al reflejarse en el espejo y su fragmentación indica la imagen de la vida, de la que forma parte el niño dios, así Cristo desde la cruz inaugura una nueva era (Nietzsche, 1978, pp. 42-58).

El escándalo de la cruz impregna el mundo, y la sangre de Cristo que brota de su costado fecunda el mundo y da vida renovada. El último sacrificio realizado en la cruz es una nueva radiación, un canto a la vida que abre los corazones y salva al hombre de la muerte, a diferencia de lo que le sucede a Narciso, que pierde la vida hasta aniquilarse en el reflejo inmaterial de sí mismo. Según esta interpretación, Cristo, al llevar la máscara de Dioniso, pero rechazando la de Narciso, nos permite experimentar nuestra condición de *semejantes* a Dios.

La posibilidad de contemplar la divinidad a través de un espejo también es reiterada por Tomás de Aquino, quien, en la *Summa contra Gentiles*, afirma que el *facie ad faciem* al que se refiere San Pablo (*Colosenses* 3, 11) no puede entenderse como una visión del rostro corporal de Dios, ya que Dios es puro espíritu, y por lo tanto su rostro es luz transfigurada y no materia física. Sin embargo, el cara a cara no puede entenderse como una mera visión inmaterial, ya que la vista humana sólo tiene acceso a las cosas que tienen una consistencia material. En la dimensión actual, por lo tanto, debemos recurrir a la mediación especular con la esperanza de poder mirar directamente a Dios *facie ad faciem*, con el rostro descubierto, en una visión que sólo nos será accesible cuando seamos semejantes a Él.

En el Nuevo Testamento el reflejo de la divinidad se realiza a través de la encarnación de Cristo, que “es todo en todos”, y con el escándalo de la cruz y con el descenso y la subida de los infiernos, permite que “Dios sea todo en todos” (1 *Corintios* 15, 28).

En la *Epístola de Santiago* percibimos también la centralidad del espejo, relacionada en este caso con la palabra: “Porque si el hombre es oidor de la palabra y no verdugo, es semejante al hombre que mira su rostro natural en el espejo; y cuando se mira a sí mismo se ve y se olvida inmediatamente de cómo era” (*Santiago*, 1, 23-24).

En la relación con el *Logos* se produce una transformación existencial y la palabra se convierte en un espejo a través del cual es posible ver lo que el hombre llegará a ser, y no limitarse a la mera figura de lo que es. La distancia del *Logos* equivale a olvidar lo que se ha percibido a través del espejo y la imagen reflejada en él. Alcanzar la imagen que se ve en el espejo es posible gracias a la acción del Espíritu de Dios presente en el hombre.

Conclusiones

Con la Encarnación en el Verbo asume la condición humana para reflejar la divinidad en el hombre individual y para permitir que la mente humana, perteneciente a la persona creada a semejanza de Dios, discerna el bien y el mal, distinga el bien y el mal y la verdad de la falsedad. Lo que se considera una locura para los judíos, la muerte de Jesús en la cruz representa la afirmación de la plenitud e integridad de la divinidad y no su negación. Cristo se convierte en espejo de Dios, en participación de la dinámica trinitaria y con su sacrificio recapitula la alianza, venciendo a la muerte y permitiendo que la fugacidad del hombre se haga semejante a Dios y logre, en la plenitud de los tiempos, realizar lo que Moisés no logró, es decir, mirar directamente al rostro de Dios.

Ireneo de Lyon, Agustín y Tomás, siguiendo la estela de la enseñanza de San Pablo, recuerdan que en la condición terrena es posible participar sólo en la visión especular de la divinidad, mediada por la figura de Cristo. En efecto, en la segunda carta a los Corintios, san Pablo escribe: “Y todos nosotros, con el rostro descubierto, contemplando la gloria del Señor como en un espejo, nos transformamos a su imagen, de gloria en gloria, según la acción del Señor, que es el Espíritu” (2 *Corintios* 3, 18).

Contemplando la gloria del Señor, es decir, su naturaleza, su imagen y cuál es la verdadera esencia, el hombre se transforma a través de la acción del Espíritu, superando la dimensión de la apariencia en favor de la semejanza. Todos nosotros, con el rostro descubierto, reflejamos la gloria del Señor como en un espejo, y así nos transformamos en esa misma imagen, de gloria en gloria.

La clave exegética cristiana, aprovechando y reelaborando reflexiones y metáforas anteriores tomadas del pensamiento griego, se puede resumir en la figura de Cristo, la persona de la Trinidad que toma la forma de hombre mortal para traer la luz divina y realizar la salvación de la humanidad. En él es posible contemplar el rostro de Dios, y en su palabra la mente humana participa de la divinidad y del misterio trinitario. Cristo, icono de Dios, revela la divinidad en cuanto es su espejo a través del cual el hombre participa en la dimensión soteriológica y en la visión divina, esperando poder levantar este espejo como un velo y contemplar a Dios *facie ad faciem*.

Bibliografia

- Apollodoro. (1996). *I miti greci* (P. Scarpi, ed.; M.G. Ciani, trad.). Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla.
- Alexandrinus, C. (1936). *Protreptikòs pròs Hèllénas. Paidagógos* (O. Stählin, comisariada por). Biblia. Teubn.
- Baltrušaitis, J. (2007). *Lo specchio. Rivelazioni inganni e science-fiction*. Adelphi.
- Bianco, M.G. (1971). *Clemente Alessandrino, Il Protrettico. Il Pedagogo*. Utet.
- Bonnet, S.M. (2002). *Storia dello specchio* (M. Giovannini, trad.). Dedalo.
- Cacciari, M. (2004). *Della cosa ultima*. Adelphi.
- Campanelli, A. & Pennetta, M.P. (2003). *Attraverso lo specchio: storia inganni e verità di uno strumento di conoscenza*. Carsa.
- Cassola, F. (1997). *Inni omerici*. Mondadori.
- Colli, G. (1977). *La sapienza greca* (vol. I). Adelphi.
- Di Troyes, R. (1988). *Commento all'Esodo*. Marietti.
- Eco, U. (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani.
- Faranda, L. (1996). *Dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia classica*. Meltemi.
- Freud, S. (2013). *Introduzione al narcisismo*. Bollati Boringhieri.
- Frontisi-Ducroux, F. & Vernant, J.-P. (1998). *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica* (C. Donzelli, trad.). Donzelli.
- Ghilardi, M. (2006). *L'enigma e lo specchio*. Esedra.
- Goldberg, B. (1989). *Lo specchio e l'uomo* (N. Polo, trad.). Marsilio.
- Manfredini, T. (1995). *Comunicazione ed estetica in Sant'Agostino*. Edizioni Studio Domenicano.
- Neciosup Severino, D. (2015). Cristo, imagen del cristiano en El Pedagogo de Clemente de Alejandría. *Educare et Comunicare*, vol. 4, 1, 74-95.
- Nietzsche, F. (1978). *La nascita della tragedia* (S. Giammetta, trad.). Adelphi.
- Nietzsche, F. (2011). *La visione dionisiaca del mondo* (T. Scappini, trad.). Bompiani.
- Pausania. (1945). *Periegesi della Grecia, X Libro. La Focade vista da Pausania* (P.E. Arias, a cura di). Editrice Internazionale.
- Pirandello, L. (2003). *Uno, nessuno, centomila*. Streetlib.
- Rorty, R. (1986). *La filosofia e lo specchio della natura*. Bompiani.
- Semerano, G. (1994). *Le origini della cultura europea* (vol. 2). Leo S. Olschki Editore.
- Tagliapietra, A. (2008). *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*. Bollati Boringhieri.

Il valore contemporaneo delle architetture di Borromini: la centralità di un'esperienza fruitiva cangiante di *Linda Accalai**

ABSTRACT(ITA)

Borromini è stato uno dei più grandi geni del Barocco: le sue architetture sono il frutto di un tormentato conflitto interiore che si esplica nelle pieghe della materia. Ma qual è il valore di queste opere al giorno d'oggi? E qual è il ruolo dello spettatore di fronte a tali creazioni artistiche? L'obiettivo del presente studio è quello di dimostrare la contemporaneità di queste architetture mediante una loro lettura cangiante al fine di cogliere la centralità di un'esperienza fruitiva risultante dall'interazione tra spazio, luce e percezione che porta il soggetto contemplante a entrare in contatto con una dimensione sovrasensibile e metafisica.

Parole chiave: cangiante, fruizione, spazio, luce, percezione

The contemporary value of Borromini's architecture: the centrality of a changing fruition experience by *Linda Accalai*

ABSTRACT(ENG)

Borromini was one of the greatest geniuses of the Baroque: his architectures are the result of a tormented inner conflict that occurs in the folds of matter. But which is the value of his artworks nowadays? And which is the role of the viewer in front of such artistic creations? The objective of this study is to demonstrate the contemporaneity of these architectures through their *cangiante* interpretation in order to capture the centrality of the fruitive experience resulting from an interaction between space, light and perception that lead the contemplating subject to interact with a suprasensible and metaphysical dimension.

Keywords: changing, fruition, space, light, perception

* UniTreEdu

1. Introduzione¹

1.1. Cangiante: definizione e semantica

Per meglio comprendere la riflessione che si svolgerà nel seguente articolo, è bene fornire una definizione del concetto di “cangiante”, partendo da una sua analisi grammaticale e semantica.

Il termine “cangiante” è il participio presente del verbo “cangiare”, per questo ha sempre valore attivo ed esprime un’azione contemporanea rispetto alla frase reggente: questa prima indicazione è importante perché ci aiuta a comprendere come il termine, nella forma in cui si presenta, esprima già di per sé un concetto in evoluzione e in divenire. L’intrinseca simultaneità,² espressa dal modo e dal tempo verbale del termine, ne evidenzia infatti l’aspetto di mutevolezza. Nella definizione della Treccani (Vocabolario online) del verbo “cangiare”³ si nota una distinzione a livello di significato che cambia in base all’utilizzo transitivo o intransitivo del verbo. Il verbo viene utilizzato intransitivamente per denotare un cambiamento di tipo interiore e, in questo caso, è accompagnato dagli ausiliari “essere” o “avere” o espresso alla forma riflessiva; quando invece viene impiegato nel suo valore transitivo, prevalgono i significati di “cambiare, mutare”.

Alla luce di questa breve riflessione, si comprende come la parola “cangiante” contenga al suo interno una serie di significati che la definiscono implicitamente e che hanno a che fare con l’area semantica del mutamento, del cambiamento fisico e materico inteso come trasformazione metamorfica *in fieri* e quindi pienamente simultanea e contemporanea.

¹ Il presente contributo è frutto di una rielaborazione e integrazione di una parte della mia tesi triennale dal titolo “Il cangiante barocco in scultura e architettura: Bernini e Borromini”. La decisione di pubblicare un saggio tratto dal terzo capitolo dell’elaborato rispecchia la volontà di dare rilievo alla figura di Francesco Borromini, un artista a lungo incompreso al quale si vuole rendere tributo e le cui opere, ancora oggi, possiedono un valore estremamente contemporaneo. Ringrazio il mio relatore, il Professor Luca Siniscalco, per avermi guidata nella stesura della tesi e nella pubblicazione e per aver creduto nel mio lavoro.

² Per chiarire meglio questo aspetto, si pensi, ad esempio, al fatto che il participio presente di un verbo può essere espresso anche attraverso la costruzione di una proposizione relativa (es. *cangiante* > *che cangia*) che ne esprime ancora meglio le sfumature di contemporaneità e di simultaneità.

³ “v. tr. e intr. [dal fr. *changer*, che è il lat. tardo *cambiare*] (*io cangio*, ecc.), letter. -1. tr. Cambiare, mutare: *Ma quell’anime, ch’eran lasse e nude, Cangiare colore e dibattero i denti* (Dante) [...] 2. Come intr. (aus. *avere* ed *essere*) e intr. pron., mutare, subire un cambiamento, e anche mutarsi, trasformarsi: *Così dentro e di for mi vo cangiando* (Petrarca) [...]” (Treccani, s.d.). È interessante notare come Dante e Petrarca, autori cardine all’interno del panorama letterario, utilizzino frequentemente il termine per denotare un cambiamento di tipo fisico e interiore. Per un ulteriore approfondimento circa la questione si vedano gli usi del termine in *Canzoniere* (2018), RVF 30, 112, 122, 131, 195, 245, 264, 277, 316, 319, 360 e in *Enciclopedia Dantesca* (Bufano, 1970), con particolare attenzione ai canti If. III, If. XX, If. XXIV, Pg. XXIII, Pg. XXXII, Pr. IX.

1.2. Che cos'è il cangiante e qual è il suo valore al giorno d'oggi?

Il cangiante può essere inteso come una tecnica cromatica consistente nell'accostamento di timbri di colori differenti al fine di accentuarne il forte contrasto cromatico-luminoso. La sua storia artistica pone le proprie radici nel primo Quattrocento ed è stata sapientemente indagata da Giancarlo Lacchin (2020), che ne ha tracciato le principali coordinate teorico-artistiche.⁴ Secondo Lacchin, il cangiante è contraddistinto da tre caratteri fondamentali: l'*astrattezza*, intesa come una lettura simbolica del reale, un'evocazione del trascendente; l'*immediatezza* del linguaggio e della rappresentazione; l'*universalità*, che è frutto di un'intima lettura del particolare al fine di coglierne il rimando alla totalità.⁵

Il cangiante, al giorno d'oggi, si configura come un vero e proprio *medium* tra “la dimensione sensibile, connessa con la sfera delle immagini e della tecnica compositiva, e quella sovrasensibile, legata invece ai significati e alle dimensioni di senso” (Lacchin, 2020, p. 34). Rileggere le opere artistiche del passato mediante la categoria estetica del cangiante significa non solo conferire loro una nuova lettura semantica e simbolica, ma soprattutto esplorarne il valore di attualità e contemporaneità. A nostro avviso, il cangiante si pone oggi come *medium* necessario per riqualificare tali creazioni artistiche attraverso una lettura volta a riscoprirne i significati profondi, che passa per una risemantizzazione della loro “dimensione auratica” (Lacchin, 2020, p. 81): il fine, dunque, è quello di indagare e dimostrare la centralità dell'esperienza fruitiva di uno spettatore che fruisce fisicamente gli spazi. Posti tali obiettivi, la nostra scelta è ricaduta sulle architetture di Borromini poiché particolarmente esemplificative ai fini della nostra riflessione.⁶

⁴ Lacchin illustra, infatti, i due principali modelli pittorici presenti nel panorama artistico del primo Rinascimento che hanno dato vita al dibattito sulla rimodulazione del trattamento del colore, il quale ha poi portato alla nascita della tecnica del cangiante. Il primo modello pittorico è quello proposto da Leon Battista Alberti nel suo *De Pictura* e viene definito dalla critica odierna col nome di *down modeling*: l'obiettivo di tale tecnica è quello di conferire maggiore plasticità al modellato mediante l'utilizzo di un colore puro che viene scurito progressivamente con l'aggiunta del nero per ottenere le ombre. A siffatta proposta pittorica si contrappone la teoria di Cennino Cennini, indicata oggi col termine *up modeling*: in questo caso, il colore puro viene impiegato per restituire le zone d'ombra, mentre l'“aggiunta graduale di bianco” per denotare le zone di luce; questa tecnica pittorica conferisce alle figure un senso di maggiore artificialità e appiattimento. Alla luce di questa riflessione, il cangiante può essere definito come una delle varianti dell'*up modeling* (Lacchin, 2020, pp. 15-21).

⁵ Tali caratteri sono meglio esplicabili prendendo come riferimento la funzione decorativa e ornamentale assunta dal cangiante in relazione alla pittura d'affresco. Se si pensa, ad esempio, alla *Cappella Sistina* ci si rende conto che i caratteri fondamentali del cangiante sono racchiusi all'interno della maniera michelangiolesca, che è caratterizzata da una forte messa in evidenza dei contorni delle figure, da un utilizzo del colore brillante, innaturale e quasi stridente e da una resa fortemente plastica dei modelli. Michelangelo può essere infatti considerato il “maestro del cangiantismo moderno, il cui stile [...] consacra questa tecnica come un vero e proprio ‘modo’ della pittura” (Lacchin, 2020, p. 23).

⁶ Si spiegherà la motivazione di tale scelta nei paragrafi successivi.

1.3. Il segno cangiante del Barocco

Per comprendere in che modo le architetture di Borromini possano essere rilette secondo una visione di tipo cangiante che ne attesti l'intrinseca contemporaneità, risulta essenziale illustrare i caratteri stilistici del Barocco, essendo Borromini uno dei massimi interpreti di tale corrente artistica.

Crediamo dunque opportuno partire da una breve riflessione circa il significato del termine "Barocco", per dimostrarne la connaturata cangianza. Diversi studiosi hanno messo in evidenza le differenti sfumature assunte da tale vocabolo nel corso dei secoli. Dino Formaggio lo definisce un "termine sfuggente" che "porta con sé il destino e il segno della contraddizione" (Formaggio, 1960, p. 7). Secondo lo storico dell'arte Giuliano Briganti, il termine "si è prestato a continue e molteplici definizioni" e questo ne ha determinato una polivalenza e un'ambiguità che ne hanno reso difficile l'immediata comprensione (Briganti, 1962, p. 16). Anche Cesare Brandi condivide questo pensiero e parla di una "oscillazione semantica" che è intrinseca del termine sin dalle sue origini (Brandi, 1970, p. 5).⁷ Il termine "Barocco" racchiude, quindi, in sé i diversi campi semantici della polivalenza, della contraddittorietà, dell'ambiguità: i suoi significati sono molteplici perché molteplici sono i campi di applicazione.

La molteplicità intrinseca del termine è analoga a quella del Barocco inteso come movimento artistico.⁸ Il Barocco nasce come un movimento artistico non unitario: come afferma Lacchin, "è impossibile individuare [...] un denominatore comune che possa definire l'unità stilistica degli artisti in esso coinvolti" (Lacchin, 2020, p. 30); lo stesso Paolo Portoghesi definisce il Barocco come il "denominatore comune di una pluralità di linguaggi" (Portoghesi, 1966, p. 21). Andreina Griseri sostiene che per coglierne "il divenire" è necessario individuare quello che lei chiama il "segno del Barocco" (Griseri, 1967, p. 3), ovvero una sorta di filo conduttore che è in grado di riunire i caratteri fondamentali di un movimento estremamente variegato. Il segno del Barocco è inteso come una "struttura dinamica" (Griseri, 1967, p. 12) capace di cogliere l'essenza viva dell'esistenza umana. I caratteri peculiari mediante cui questo segno manifesta la sua natura

⁷ È opinione comune dei tre autori citati evidenziare come la concezione negativa del Barocco sia connessa alla critica portata avanti dal Milizia, il quale considerava lo stile barocco ridicolo e bizzarro; tale concezione diventa poi il fondamento della tesi crociana per cui si definisce il Barocco come una "forma di cattivo gusto artistico", arrivando a considerarlo come non-arte e come una delle manifestazioni della "fenomenologia del brutto" (Briganti, 1962, p. 21).

⁸ Si evidenzia come il Barocco manifesti la propria intrinseca cangianza sia a livello cronologico sia a livello geografico. Dal punto di vista delle coordinate temporali, il termine viene utilizzato per denotare "manifestazioni artistiche delle epoche più varie": infatti il Barocco è una "vicenda storica fin qui così mal definita, che talora se ne fissa l'inizio al 1630, talora al 1580, qualche volta persino al 1520" (Briganti, 1962, p. 15). In relazione alle sue diverse declinazioni geografiche, se si prende in considerazione il Barocco italiano non è possibile riscontrare in quest'ultimo un'omogeneità stilistica, date le sue diverse caratterizzazioni regionali (Wölfflin, 2017, pp. 13-15).

intrinsecamente cangiante sono i seguenti: la modulazione in senso metamorfico di una materia intesa come massa plasmabile e unitaria, il predominio di una linea curva che flette le superfici, la concezione mutevole delle coordinate spaziali, il ricorrere a forme che incarnano il divenire della natura, la trasfigurazione della forma mediante l'utilizzo di una luce cangiante, il disorientamento percettivo e psichico dello spettatore, la tematica dell'infinito (Wölfflin, 2017; Formaggio, 1960; Griseri, 1967; Portoghesi, 1966; Lacchin, 2020). Da tale riflessione, si può dedurre come il linguaggio segnico del barocco, attraverso una continua metamorfosi delle forme, giunga a una loro trasfigurazione, fino a diventare "esso stesso luce" (Lacchin, 2020, p. 34). La peculiarità di ogni artista risiede nel declinare questo linguaggio secondo un differente segno, al fine di creare una propria lingua personale.⁹

All'interno del presente articolo analizzeremo, dunque, la cangiante del segno borrominiano, sottolineando come questo segno imprima alla lavorazione materica il tormento interiore di un genio incompreso.

2. Il processo di fruizione all'interno degli spazi architettonici borrominiani

2.1. Premessa

Prima di procedere con la nostra analisi, dobbiamo necessariamente spiegare e motivare la scelta che ci ha spinto a prendere in considerazione le architetture di Borromini come opere esemplificative ai fini della nostra riflessione. È ormai appurata la centralità di una figura come quella di Francesco Borromini (1599-1667) all'interno del panorama barocco: oggi lo possiamo considerare come uno dei massimi interpreti delle istanze stilistiche di questa corrente artistica. Le architetture di Borromini sono la manifestazione della cangiante rimodulazione dei caratteri peculiari del Barocco, ma sono, soprattutto, opere estremamente attuali. È necessario sottolineare che le sue creazioni artistiche erano fin troppo contemporanee per l'epoca in cui furono create e perciò non furono pienamente comprese: le sue opere vennero definite *bizzarre* e *capricciose*, la sua personalità fu considerata *eccentrica* ed *eretica*.¹⁰ L'incomprensione della sua arte da parte dei suoi contemporanei fu certamente una delle cause principali che lo portò al suo suicidio:

⁹ In questo discorso diventa importante sottolineare la centralità della soggettività dell'artista durante la fase di creazione artistica: la sua personale percezione lo porta a entrare in profonda intimità col mondo e a sviluppare una "lingua viva, sempre in mutazione" che "si fonda su una visione del mondo multipla e multiversa" (Lacchin, 2020, p. 32).

¹⁰ È utile riportare di seguito le diverse opinioni di alcuni tra i biografi di Borromini, i quali utilizzano i termini sopra evidenziati con diverse accezioni semantiche. Lione Pascoli, in relazione alle opere borrominiane, parla di "fabbriche di capriccio", di "pellegrine invenzioni", di "vaghi, e bizzarri pensieri" (Pascoli, 1933, pp. 302-303). Giovan Battista Passeri nelle sue *Vite* (1934) utilizza frequentemente il termine "capriccioso" per descrivere non solo i progetti e le opere dell'artista, ma anche la sua personalità;

da un punto di vista storico, a distanza di trecento anni dal suo suicidio, possiamo constatare oggi che il fallimento della sua vita derivò dalla *capacità di porsi problemi estranei alla maggioranza degli uomini del suo tempo*, antitetici rispetto alle loro aspirazioni. [...] L'attualità di Borromini è in questo riaffiorare dei suoi problemi nel nostro mondo (Portoghesi, 1967, p. 387).¹¹

Nel recente film-documentario *Borromini e Bernini. Sfida alla perfezione* (2023) diretto da Giovanni Troilo, che ha visto la partecipazione di importanti storici e critici d'arte tra cui Paolo Portoghesi – recentemente scomparso –, si è tentato di indagare l'originalità dello stile architettonico borrominiano attraverso una lettura simbolica delle sue architetture, rilevandone oltretutto i molteplici aspetti attualità.¹²

Ma in che misura possiamo ritenere le opere di Borromini attuali? Il loro valore contemporaneo può essere compreso prendendo in considerazione il ruolo assunto dallo spettatore all'interno del processo di fruizione. Nei successivi paragrafi, dunque, analizzeremo l'esperienza fruitiva – e il conseguente coinvolgimento del soggetto fruitore – che viene esperita secondo più modalità di declinazione spaziale (spazio-forma, spazio-luce, spazio-percezione) e più livelli esperienziali (fisico, percettivo, psichico) che implicano una simultanea metamorfosi del soggetto stesso (spettatore, fruitore, soggetto contemplante).¹³

è però doveroso sottolineare che sia Pascoli sia Passeri non utilizzano tale termine con un'accezione negativa – Pascoli afferma: “E se lo conoscessi, direi essere in lui state *graziose* le sregolatezze” (Pascoli, 1933, p. 298, corsivi nostri); Passeri si riferisce a Borromini con grandi parole di stima, definendolo un “capriccioso Architetto, et a mio giudizio, *degnò d'ogni lode, e stima singolare*” (Passeri, 1934, p. 359, corsivi nostri). Francesco Milizia è colui che più si schiera contro lo stile di Borromini, utilizzando termini quali “delirio”, “bizzarria”, “stranezze”, “strambalatezze” (Milizia, 1785, pp. 158-160) per riferirsi alle sue opere; ma non solo: nel descrivere l'Oratorio dei Filippini afferma: “Qui è tutto sconvolto, e alla rovescia, com'era il cervello del povero Architetto, che per far cose nuove impazzì [...] in contorsioni, in delirij d'ogni fatta” (Milizia, 1785, p. 158). E le critiche continuano nelle pagine successive: “Il Borromini è stato uno de' primi uomini del suo secolo per l'elevatezza del suo ingegno, ed uno degli ultimi per l'uso ridicolo, che ne ha fatto”, addirittura cadendo “in eresie” con i suoi progetti; e continua: “Egli non capì l'essenza dell'architettura” (Milizia, 1785, p. 161).

¹¹ Corsivi nostri.

¹² È interessante notare, inoltre, come il suicidio di Borromini venga riletto in chiave simbolico-filosofica e considerato, quindi, un atto di liberazione volto al raggiungimento della perfezione mediante un diretto contatto con l'infinito.

¹³ Nel corso della trattazione utilizzeremo i termini “spettatore”, “fruitore” e “soggetto contemplante” riferendoci rispettivamente a colui che osserva, fruisce e contempla l'opera. Questa distinzione terminologico-semantiche ha l'obiettivo di evidenziare il processo di metamorfosi del soggetto durante l'esperienza di fruizione.

2.2. Il rapporto tra spazio e forma: la spirale come sintesi cangiante tra polarità antitetiche

La spirale è una di quelle forme essenziali all'interno del "vocabolario architettonico di Borromini" (Resnick, 2005, p. 50):¹⁴ è una forma di "ispirazione naturalistica", frutto di uno studio attento e approfondito delle "leggi morfologiche della conchiglia" (Portoghesi, 1967, p. 153).¹⁵ La sua configurazione strutturale è funzionale alla rappresentazione di un movimento incessante: la spirale, infatti, incarna perfettamente l'idea della mutevolezza spaziale e temporale, del dinamismo delle spinte, del divenire dell'esistenza.¹⁶ Ma non solo: la spirale è intesa da Borromini quale "spazio percorribile" (Portoghesi, 1967, p. 154) e quindi, potremmo dire, fisicamente fruibile dallo spettatore.

Fatta questa breve premessa, tenteremo ora di dimostrare il valore che assume tale forma all'interno delle architetture di Borromini, prendendo come riferimenti artistici la scala elicoidale di Palazzo Barberini e la lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza.

Partiamo con l'affermare che la concezione progettuale della scala spiraliforme ideata da Borromini per l'ala meridionale di Palazzo Barberini incarna perfettamente l'idea di una cangiante modulazione scultorea dello spazio architettonico che si esprime mediante il ricorso a una modellazione curvilinea della forma.¹⁷ La cangiante tendenza al "complessivo dissolvimento della linea orizzontale" (Wölfflin, 2017, p. 68) si manifesta, infatti, nel predominio di una linea curva che si avvolge su sé stessa in senso spiraliforme, fino a incrementare la forza di accelerazione in senso ascendente. L'intera scala viene concepita come una imponente massa plasmabile che, seguendo un moto elicoidale, tende uniformemente verso l'alto: "Tutto il corpo viene coinvolto nell'impetuoso movimento. [...] Esso tende verso l'alto, e così la tendenza al greve e al grandioso è contrastata da una forza verticale che, sempre più accrescendosi, soverchia infine la forza orizzontale" (Wölfflin, 2017, p. 67). La dinamica spinta ascensionale della scala borrominiana implica, dunque, l'impossibilità di racchiudere tale movimento in una forma fissa e statica: il ricorso a una scala ellittica e spiraliforme è quindi necessario al fine di restituirne la spinta ascensionale. Il moto elicoidale segue lo spettatore nella sua fruizione dell'opera. Paragonando la scala spiraliforme a una vite, possiamo affermare che il suo svitamento in senso antiorario segue il moto di salita dello spettatore mentre il suo avvitemento in senso orario ne segue il moto di

¹⁴ Traduzione nostra.

¹⁵ Portoghesi (1967) ricorda come Borromini fosse un appassionato collezionista di conchiglie.

¹⁶ Portoghesi (1967, p. 153) parla di una forma che incarna "il processo di crescita", racchiudendo "in sé l'immagine del tempo e del movimento".

¹⁷ Ricordiamo che, come afferma Portoghesi (1967, p. 38), la scala di Borromini è quasi una fedele riproduzione della scala realizzata da Ottaviano Mascherino nel Palazzo del Quirinale. Si può riscontrare certamente una importante differenza nel coronamento della scala borrominiana (caratteristica peculiare che verrà spiegata nelle righe seguenti).

discesa: durante il quale “non si ha più l'impressione di salire, ma si pensa piuttosto a una forza che trascina in basso” (Wölfflin, 2017, p. 52). La fluidità della linea curva che accompagnava il fruitore nella sua salita si trasforma in un “ammasso vasto e pesante” (Wölfflin, 2017, p. 51), la cui forza di gravità si rivela mediante una tendenza discendente che però non è definitiva: infatti, non appena lo spettatore volge lo sguardo verso il cielo, viene nuovamente trascinato in un vortice ascensionale che tende verso l'infinito. È quindi la spinta verso l'alto a prevalere. Se infatti si osserva bene la scala, si può notare un intervento innovativo da parte di Borromini nella “soluzione terminale della balaustra che si schiaccia progressivamente per anamorfofi [...]: le colonnine appaiono sempre più basse pur mantenendo le stesse dimensioni in larghezza” (Portoghesi, 1966, p. 156). La compressione della parte terminale della scala, perciò, aumenta l'illusionismo di tipo ascensionale.¹⁸

La scala di Borromini rappresenta, dunque, la sintesi cangiante di due moti contrapposti basati sull'impressione di un'accelerazione ascensionale e discensionale a seconda dell'azione di salita o discesa compiuta dal fruitore. “Lo spazio e la velocità passano attraverso *momenti di compressione ed espansione* mentre lo spettatore transita verso l'alto o verso il basso. [...] Questo movimento ellittico crea uno spostamento nella densità dello spazio reale, dello spazio geometrico e dello spazio psicologico” (Resnick, 2005, p. 53).¹⁹ Il coinvolgimento dello spettatore è di tipo fisico poiché implica una attiva fruizione dell'opera mediante l'azione di salita e discesa della scala: egli subisce dunque una prima metamorfosi, divenendo *fruitore*. Possiamo parlare di un'esperienza fisicamente cangiante, che affonda le sue radici nel ricorso a una forma che incarna uno scontro tra spinte incessanti.

Questo tipo di esperienza fruitiva coinvolge lo spettatore-fruitore anche e soprattutto dal punto di vista psichico-percettivo, ma in che modo? Per rispondere a tale quesito è necessario indagare il valore metafisico della spirale attraverso un ragionamento che ne espliciti il processo di formazione. E per farlo è essenziale partire dalla riflessione di Noah Resnick, il quale afferma che la forma a spirale della scala non è altro che un'evoluzione della curva a S che Borromini applica al coronamento a dorso di delfino del *Baldacchino di San Pietro*; una forma che è portatrice di “significati estetici e metafisici” (Resnick, 2005, p. 50).²⁰

Per capire il valore cangiante di una forma così particolare è utile, ai fini della nostra riflessione, prendere come riferimento il pensiero di Gilles Deleuze (2004), che è frutto di una approfondita rielaborazione della teoria della monade di Leibniz. Deleuze afferma che “l'universo è come

¹⁸ Questo può essere già considerato un inizio di quella manipolazione prospettico-percettiva dello spazio che vedremo nella Galleria di Palazzo Spada.

¹⁹ Traduzione nostra. Corsivi nostri.

²⁰ Traduzione nostra. Per indagare i significati estetici e metafisici della curva a S, Resnick prende come riferimento la riflessione di Gilles Deleuze (2004), che verrà da noi integrata e approfondita di seguito.

compresso da una forza attiva che imprime alla materia un movimento curvilineo e vorticoso” (Deleuze, 2004, p. 8): la materia presenta una molteplicità intrinseca frutto del suo ripiegamento continuo in senso curvo, che ne testimonia la fluidità. Il processo di infinita divisione della materia in molteplici pieghe porta alla formazione di un labirinto la cui parte minima è costituita dalla singola piega: “L’elemento genetico ideale della curvatura variabile, o della piega, è l’inflessione” (Deleuze, 2004, p. 24). L’inflessione, se modulata in senso cangiante, potremmo dire, arriva a creare un vortice: “La linea infatti si ripiega in una spirale per differire l’inflessione in un *movimento sospeso tra cielo e terra*, che si allontana e si avvicina indefinitamente a un centro di curvatura, e a ogni istante ‘prende slancio o rischia di abbattersi su di noi’” (Deleuze, 2004, p. 27).²¹

Applicando la riflessione di Deleuze all’opera borrominiana possiamo affermare che lo spettatore-fruitor, transitando all’interno della scala, viene coinvolto in un’esperienza immersiva nella quale la sensazione di sospensione causata dalla contrapposizione tra i moti ascensionale e discensionale è dominante: la forma della spirale-molla ha dunque un valore cangiante poiché si pone come *medium* tra gli aspetti sensibili della realtà e quelli metafisici. In questo processo, “la trasformazione dell’oggetto implica una trasformazione correlata del soggetto” (Deleuze, 2004, p. 32): questo è il punto chiave. Se, infatti, si considera l’assunto leibniziano per cui l’anima del soggetto può essere identificata con una monade, la quale rappresenta un’unità intrinsecamente molteplice, si può affermare che esistono infiniti punti di vista poiché “ogni monade, come unità individuale” (Deleuze, 2004, p. 41), racchiude in sé una infinita molteplicità. La percezione del soggetto nei confronti di un dato oggetto è dunque infinita poiché infiniti sono i punti di vista mediante i quali l’oggetto può essere osservato.

Ci troviamo, quindi, di fronte a una duplice modulazione del cangiante: l’una è rappresentata da una forma infinitamente plasmabile che testimonia il continuo divenire dell’esistenza, l’altra è incarnata dal soggetto fruitore che, nella sua individuale singolarità, racchiude in sé una pluralità di percezioni. Nel momento in cui si verifica l’incontro tra una forma e una percezione cangianti, “l’inflessione” di cui parla Deleuze diventa “inclusione”: il soggetto arriva a essere incluso nell’inflessione stessa mediante il suo punto di vista. La spirale borrominiana quale oggetto flesso include il soggetto fruitore, lo coinvolge dapprima fisicamente (spettatore-fruitor), in seguito percettivamente (fruitor-soggetto contemplante) e infine psichicamente (soggetto

²¹ Corsivi nostri. Come si è detto precedentemente, la scala elicoidale di Borromini è la sintesi di due moti contrapposti. La salita dello spettatore-fruitor viene accompagnata dalla spinta fluida della spirale che, simbolicamente, conduce verso un mondo metafisico, il cielo; al contrario, la sua discesa è guidata da una spinta gravitazionale che lo trascina verso il basso e quindi verso il mondo sensibile, la terra. Il soggetto fruitore si trova sospeso tra queste due forze nel momento in cui la loro spinta contrastante trova un punto di equilibrio (si potrebbe immaginare circa a metà del percorso di salita o discesa).

contemplante): tale processo di fruizione immersiva si pone, dunque, come *medium* tra la dimensione fisica fruita dal soggetto e la dimensione metafisica contemplata da quest'ultimo. L'idea di una forma che si pone come sintesi tra moti contrapposti ritorna anche nella chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1660): in questo caso, la lanterna incamera la potenza di forze e spinte opposte distribuendola in un moto spiraliforme che sprigiona la sua energia verso il cielo. Ma da dove provengono queste spinte contrastanti che devono essere necessariamente "scaricate in cielo, come scariche elettriche" (Argan, 1967, p. 311)? La risposta a tale domanda implica il riferimento a un assunto di fondamentale importanza: lo spazio borrominiano, come afferma Moretti (1967), nasce da una "lotta", da un "dramma" esistenziale. La pianta di Sant'Ivo²² incarna il divenire dell'esistenza e riflette quasi l'angoscioso tormento interiore dell'artista mediante la modulazione cangiante di una linea che è in grado di flettersi e spezzarsi per creare una forma del tutto particolare. L'interno della chiesa è caratterizzato da una "matrice geometrica che alterna [...] ampie scavate concavità a brevi convessità, suggerisce un processo di formazione come risultato di moti centripeti e centrifughi intrecciati" (Portoghesi, 1966, p. 164). L'architettura di Borromini nasce, infatti, dall'incontro di "due campi gravitazionali di forze opposte, che piegano, curvano la materia" (Moretti, 1967, p. 212): l'uno centripeto, dato dalle forme convesse, che spinge lo spettatore verso il centro della chiesa e che comprime lo spazio; l'altro centrifugo, proveniente dalle articolazioni concave, che trascinano invece il fruitore verso l'esterno e dilatano l'ambiente. Questo duplice gioco di forze, oltre a rendere la spazialità dell'interno assolutamente dinamica, coinvolge percettivamente lo spettatore-fruitore: "la chiesa sembra gonfiarsi in ondate che avanzano come il flusso e riflusso di una marea divina" (Morrissey, 2010, p. 176). La struttura parietale riproduce, dunque, il movimento di una marea: le sporgenze convesse imitano il flusso di un'onda che avanza con forza centripeta mentre le rientranze concave riproducono il ritirarsi dell'onda secondo un moto centrifugo. Cesare Brandi parla di una spazialità attraversata da "correnti che solcano il mare", di "flussi di massima e di minima densità, che qui si condensano là si dilatano" (Brandi, 1970, p. 190). La lavorazione cangiante delle superfici si coglie nel loro continuo divenire, "il movimento è quasi palpabile: energico e inesorabile" (Morrissey, 2010, p. 178). La pianta di Sant'Ivo alla Sapienza è un organismo *in fieri*, intrinsecamente cangiante, e potrebbe essere definita col termine goethiano *Bildung* (formazione), il quale indica, appunto, "ciò che sta producendosi" (Goethe, 1992, p. 43). La forma della pianta racchiude, dunque, un dinamismo incessante, frutto di una modellazione scultorea dello spazio architettonico che riflette il contrasto tra spinte e moti opposti: lo spettatore si trova immerso in uno spazio vivo, in un

²² La chiesa di Sant'Ivo ha una pianta mistilinea derivante dall'intersezione di due triangoli equilateri che formano una stella, le cui estremità vengono alternativamente tagliate in senso convesso e ampliate in senso concavo (Blunt, 1983, pp. 103, 105).

organismo vivente che lo ingloba totalmente all'interno delle sue viscere tramite correnti che assumono sembianze materiche.

La "continua metamorfosi tra forze attrattive e repulsive, tra concavità e convessità" presente nello spazio interno della chiesa si riflette esternamente, mediante un ribaltamento, nell'alternanza dei moti di tamburo e lanterna, a testimoniare il "rapporto dialettico" che vige tra interno ed esterno (Portoghesi, 1967, pp. 153-154).²³

Nonostante questi contrasti, l'impressione finale è però quella di un'organicità strutturale in cui la molteplicità delle pieghe dell'esistenza viene racchiusa in un'unità organica: "L'obiettivo diventa quello di *ritrovare una molteplicità dentro l'unità assoluta*, di rappresentare costole e sporgenze convesse come momenti diversi di uno *stesso magma plastico* che ora si rapprende ora si dilata senza mai rinunciare alla sua omogeneità" (Portoghesi, 1967, p. 153).²⁴ Tale organicità viene restituita dalla cupola: "Attraverso una lenta metamorfosi le forze centripete e centrifughe [...] si spengono e dal nodo di forze convergenti nasce la più perfetta delle forme geometriche: il cerchio" (Portoghesi, 1967, p. 155). È la lanterna, con la sua forma circolare, a porsi come punto di fuga verso cui convergono le "sottili costolature" della cupola, caratterizzate da motivi decorativi a stella che seguono la "legge della diminuzione prospettica producendo l'impressione di una *continua accelerazione del moto ascensionale* delle membrature" (Portoghesi, 1966, p. 164).²⁵ La lanterna sintetizza le diverse spinte: "L'aspirazione all'infinito emerge nella figura della spirale" (Portoghesi, 1966, p. 165). La spirale è l'esplicitazione dell'inafferrabile wölffliano, è l'incarnazione di quel tendere all'assoluto che risulta per noi irraggiungibile se non ci si arrende alla forza del metafisico. La spirale risulta, dunque, essere una forma cangiante che racchiude nelle sue viscere il divenire di un'esistenza che tende verso l'universale. L'intrinseca tendenza ascensionale di tale forma conferisce all'intera struttura una leggerezza che rende la cupola come

²³ Per comprendere meglio questo passaggio, possiamo presentare il ribaltamento dei moti tra interno ed esterno come due proporzioni matematiche differenti, e per farlo utilizziamo la proporzione nel medesimo senso in cui Argan ne fa uso nei suoi scritti per chiarire le corrispondenze analogiche che legano Annibale Carracci e Bernini, Caravaggio e Borromini (*Annibale Carracci : Bernini = Caravaggio : Borromini*). La contrapposizione tra le forze che dominano l'interno di Sant'Ivo possono essere riassunte con la seguente proporzione: *andamento convesso e contraente: moto centripeto : forza attrattiva = andamento concavo ed espansivo : moto centrifugo : forza repulsiva*. Il contrasto tra moti opposti è invece diverso all'esterno della chiesa poiché, non essendoci più un limite murario, le forme del tamburo e della lanterna si trovano a competere con l'infinità dell'ambiente circostante, che non pone alcun tipo di limite; di conseguenza, la proporzione diventa la seguente: *andamento convesso ed espansivo : moto centrifugo : forza repulsiva = andamento concavo e contraente: moto centripeto : forza attrattiva*. In entrambe le equazioni, i moti centrifugo e centripeto e le forze attrattiva e repulsiva si intendono rispetto a un punto centrale coincidente con il centro della pianta.

²⁴ Corsivi nostri.

²⁵ Corsivi nostri. Sottolineiamo che, in questo processo di semplificazione formale, la luce assume un ruolo fondamentale: la moltiplicazione dei punti di luce lungo le pareti della cupola ha l'obiettivo di trasfigurare l'ambiente in un mare di luce. In relazione al ruolo della luce come elemento disgregante e trasfigurante rimandiamo al paragrafo successivo, all'interno del quale verrà meglio spiegato il ruolo fondamentale della luce in relazione all'esperienza fruitiva dello spettatore.

“una massa di nuvole sospese nel cielo di Roma” (Morrissey, 2010, p. 174), che è “virtualmente libera di ruotare” dal momento che asseconda “la indicazione di moto offerta dalla spirale sovrapposta” (Portoghesi, 1967, p. 152).

Ne risulta, quindi, un corpo unitario, una massa compatta che “a ogni livello [...] avanza verso lo spettatore o si ritira da lui, come se si espanda e si contragga, un cuore che palpiti” (Morrissey, 2010, p. 174). Il coinvolgimento fruitivo dello spettatore si attua mediante un gioco di forze che, materializzandosi nelle forme strutturali della chiesa, invadono lo spazio fisico-percettivo del soggetto fruitore, trascinandolo in un’esperienza di contemplazione metafisica. Mario Rिवosecchi (1967, p. 120) evidenzia come le strutture borrominiane siano caratterizzate da una “animata necessità di ascendere” e come tale esigenza sia incarnata da ogni singolo elemento architettonico all’interno della struttura, che viene abilmente modellato in senso cangiante. Hans Ost (1967, p. 145) parla di Sant’Ivo come di una architettura ‘parlante’ che esplicita i propri significati nei suoi particolari segnici: come afferma Portoghesi (1967, pp. 370-371), l’arte borrominiana è “parlante” poiché il suo linguaggio architettonico è “simile a quello verbale”, si fonda su un codice linguistico personale che per essere compreso nel suo significato più profondo deve essere intimamente studiato. Il linguaggio segnico di Borromini è un linguaggio parlante poiché racchiude nelle sue intime pieghe il profondo significato dell’esistenza, che viene espresso mediante la cangiante immediatezza dei suoi segni strutturali: capitelli, pilastri, stelle, linee rimandano a una totalità d’insieme che rende parlante l’architettura stessa. Nelle opere di Borromini possiamo riscontrare senza difficoltà i tre caratteri fondamentali del cangiante e la loro completa fusione: l’*immediatezza* del linguaggio architettonico sviluppa la sua *dimensione universale* attraverso la modulazione di particolari che racchiudono l’infinita molteplicità di un mondo, il quale può essere compreso nella sua intimità solo mediante una trasfigurazione simbolica che evoca il trascendente. Intendere Sant’Ivo come l’esplicitazione dell’*astrattezza* significa coglierne il significato profondo assecondando il “desiderio di espansione, di proiezione illimitata” della propria anima “verso ‘il sublime’” (Rivosecchi, 1967, p. 122). Il sublime, secondo Kant (1997, p. 159), è “privo di forma” ed è legato alla “quantità”, all’illimitato, all’infinito, all’immaginazione; è un sentimento di piacere “che sorge solo indirettamente”: lo spettatore non varca la soglia di Sant’Ivo con la volontà precisa di entrare in contatto con l’assoluto mediante il sentimento del sublime; sono le singole percezioni derivanti dall’ambiente che lo colgono impreparato e scatenano in lui quel sentimento. Possiamo definire il sublime borrominiano come il risultato di una sintesi cangiante tra quello che Kant definisce sublime dinamico, che è legato alla potenza delle manifestazioni della natura, e quello che viene invece da lui chiamato sublime matematico, che è al contrario connesso alle dimensioni grandiose. In Sant’Ivo le misure non sono realmente illimitate e grandiose ma vengono percepite come tali dal fruitore: la manipolazione percettiva

dello spazio mediante la contrapposizione tra andamenti concavi e convessi che risolvono i loro contrasti nelle membrature della cupola porta a una concezione infinita dello spazio stesso, che si espande illimitatamente verso l'universale. Nelle chiese di Borromini la potenza dinamica della natura viene a stento inglobata nella struttura architettonica: risulta impossibile racchiuderne la mutevolezza in una forma fissa che ne contenga il conflitto tra forze centripete e centrifughe, attrattive e repulsive, contraenti ed espansive che, nel loro vortice turbolento, coinvolgono l'anima dello spettatore-fruitori e, risolvendo il loro contrasto mediante la forma fluida della spirale, la proiettano verso il metafisico. Borromini ha racchiuso in Sant'Ivo la forza creatrice della natura e, rimodulandola in senso cangiante, l'ha adoperata per plasmare uno spazio che risulta infinitamente mutevole. Sant'Ivo alla Sapienza "è un luogo che *palpita di passione*, riuscendo a malapena a trattenere le forze che gli stanno dietro: la natura, l'uomo o Dio. È in tutto e per tutto espressione di dinamismo, quanto l'intelligenza e la fede che l'hanno creato" (Morrissey, 2010, p. 176). Borromini è il genio mediante cui la natura assegna le regole all'arte (per citare Kant): la sua è una predisposizione innata all'arte della creazione e della modulazione cangiante della superficie.

Con Sant'Ivo si comprende, dunque, cosa significa entrare in intimo contatto con l'infinito mediante il sentimento del sublime: questa connessione è resa possibile dalla cangiante modulazione della spirale che si pone come *medium* tra il particolare e l'universale, la materialità e l'immaterialità, il fenomenico e il trascendente. Come afferma Cesare Brandi (1970, p. 93): "S. Ivo resta una delle più grandi realizzazioni dell'architettura di ogni tempo".

2.3. Il rapporto tra spazio e luce: la cangiante variazione dell'intensità luminosa in San Carlo alle Quattro Fontane

San Carlo alle Quattro Fontane (1634-1641) è una chiesa che è riuscita a racchiudere nelle sue intime pieghe la profonda essenza del trascendente, dell'infinito, del divino, dell'universale. Jake Morrissey parla a tal proposito di "una chiesa che cattura il volto inconoscibile di Dio" (Morrissey, 2010, p. 100) e che è "un'espressione personale del divino" (Morrissey, 2010, p. 107). Paolo Portoghesi d'altronde afferma: "Carattere specifico della chiesa era considerata la sua capacità di continuare a interessare per lungo tempo, di determinare nell'osservatore il desiderio di ritornare a studiarne ogni aspetto" per comprenderne "la rete di significati simbolici" (Portoghesi, 1967, p. 376). È lecito, dunque, domandarsi quali siano i motivi di tale forza attrattiva e indagare il ruolo del fruitore all'interno di questo processo.

Partiamo col dire che San Carlino²⁶ è un eccezionale esempio di modulazione cangiante dello spazio mediante un controllato studio della variazione dell'intensità luminosa. Ci troviamo di fronte a una concezione totalizzante della modulazione spaziale che, partendo dai singoli particolari,²⁷ interessa l'intero complesso. La stessa configurazione formale della chiesa è frutto di una lavorazione cangiante della materia che viene plasmata mediante il ricorso a una linea curva declinata in senso concavo e convesso. L'interno della chiesa è un organismo vivente: le pareti “sembrano gonfiarsi verso il visitatore e ritirarsi, come onde quando si infrangono contro la banchina” (Morrissey, 2010, p. 108). Lo stesso movimento ondulatorio è riscontrabile nella facciata, il cui cornicione centrale si anima in un moto sinusoidale che alterna un andamento concavo e convesso. La materia è cangiante poiché da semplice pietra assume le sembianze di una materia fluida che simula un'onda (Giedion), il cui movimento è caratterizzato da un'oscillazione continua che testimonia il divenire dell'esistenza. Lo spazio architettonico viene abilmente modellato in senso scultoreo: Sigfried Giedion afferma che Borromini “fu soprattutto uno scultore di edifici [...] nei quali è arduo distinguere dove cessa l'architettura e comincia la scultura” (Giedion, 1965, p. 113).²⁸ La predominanza di una linea curva che movimentata le superfici architettoniche dimostra “l'interazione continua ed in atto di interno e di esterno. [...] La rappresentazione a cui mira Borromini è di una spazialità del tutto avulsa dallo spazio naturale, una spazialità che è sempre *dialettica*, in cui l'interno e l'esterno si oppongono, si attraversano, si condizionano di continuo” (Brandi, 1970, pp. 77-78).²⁹ Ma in che modo può essere intesa questa dialettica? Secondo Deleuze, “l'aspetto caratteristico dell'architettura barocca” è dato da una “scissione tra la facciata e il dentro, tra l'interno e l'esterno, tra l'autonomia dell'interno e l'indipendenza dell'esterno – una scissione tale che *ciascuno dei due termini ripropone e rilancia l'altro*” (Deleuze, 2004, p. 47).³⁰ esterno e interno risultano essere due ambienti autonomi e indipendenti poiché indicano rispettivamente la realtà fisica e lo spazio metafisico. Possiamo affermare, dunque, che la loro dialettica si manifesta nella “Piega”:³¹ il ripiegamento della materia che si

²⁶ La chiesa viene così chiamata per le sue esigue dimensioni.

²⁷ Si evidenzia come i caratteri peculiari del linguaggio borrominiano si esplichino perfettamente nei particolari architettonici dell'intero complesso ecclesiale. Se si pensa, ad esempio, ai balaustri del chiostro piuttosto che ai capitelli a volute “invertite” o alle nicchie a “lingue fiammeggianti” (Blunt, 1983, pp. 59-60) dell'interno della chiesa, si nota la predominanza di un segno che predilige una linea flessa in senso concavo, convesso o a voluta. In merito a tale riflessione, si può affermare che “l'ornato di Borromini è portante per validità architettonica in senso di struttura: è esso stesso architettura” (Griseri, 1967, p. 100).

²⁸ Si noti come i confini tra le discipline artistiche risultino labili: Borromini supera i limiti dell'architettura lavorando le superfici in senso scultoreo e restituendone – come vedremo in seguito – le qualità pittoriche.

²⁹ Corsivi nostri.

³⁰ Corsivi nostri.

³¹ Deleuze (2004, p. 56) sostiene che “il criterio o il concetto operativo del barocco risulta essere la Piega, in tutta la sua sfera di estensione e comprensione: piega nella piega”. Infatti “il Barocco produce di continuo pieghe [...], curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega. Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito” (Deleuze, 2004, p. 5).

osserva nella facciata di San Carlino e che si concretizza nella cornice sinusoidale non è altro che l'esplicitazione delle infinite pieghe dell'anima che abitano la dimensione metafisica dell'interno ecclesiale. "La piega infinita separa o *passa* fra la materia e l'anima, la facciata e la stanza chiusa, l'esterno e l'interno" (Deleuze, 2004, p. 58):³² alla luce di queste affermazioni, possiamo asserire che la piega, con il suo essere elemento dialettico e *medium* tra due mondi autonomi, può essere considerata l'esplicitazione del cangiante.

Chiarito quindi il significato della dialettica tra interno ed esterno, è lecito domandarsi quale sia la percezione dello spettatore di un ambiente interno che racchiude le intime pieghe dell'anima. L'interno di San Carlino si presenta come un ambiente unitario, la cui totalità include una molteplicità intrinseca: i singoli particolari architettonici, essendo composti da un'infinità di pieghe, producono infinite "micropercezioni" le quali rinviano a una "macropercezione" (Deleuze) che è il frutto dell'unitarietà dell'ambiente.³³ Come afferma Portoghesi (1966, p. 159):

Fin dall'ingresso l'osservatore è colpito da quest'unità che si mantiene invariante rispetto alle *infinite possibili visioni*; [...] Ogni elemento così rimanda alla *totalità*, invita a cercarne la continuazione negli altri, a ricostruire il percorso delle linee di forza che percorrono *ogni direzione* dell'involucro. San Carlino non può leggersi mantenendo lo sguardo orientato in senso orizzontale: tutto ciò che entra nel campo visivo, quando se ne scopre l'immagine, *rimanda* a successivi sviluppi del tema che si compiono e si chiariscono solo nella zona alta dell'involucro murario; lo sguardo quindi istintivamente si rivolge in alto dove la apparente concitazione gestuale dell'involucro si risolve in una immagine di assoluta organicità.³⁴

Lo spazio, quindi, avvolge percettivamente lo spettatore, orientandone la visione verso l'alto. La cupola si pone come elemento catalizzatore di una pluralità di percezioni derivanti dalle diverse

³² Corsivi nostri. Le pieghe materiche e le pieghe dell'anima sono l'attualizzazione della linea di inflessione che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente. La scissione che si verifica tra interno ed esterno si risolve nella ripartizione delle due tensioni opposte su due diversi piani: il piano basso è costituito dalla facciata ed è dominato da una forza che tende verso il basso e quindi verso un mondo fisico e concreto; il piano alto si concretizza invece nell'interno dell'edificio ed è pervaso da una spinta verso l'alto, dunque verso un universo metafisico. Questa tensione si risolve nella piega che, data la sua intrinseca molteplicità, "si differenzia in pieghe, che s'insinuano all'interno e debordano all'esterno, articolandosi così nell'alto e nel basso" (Deleuze, 2004, pp. 58-59): la piega, dunque, secondo la nostra riflessione, funge da elemento dialettico.

³³ L'analisi di Deleuze (2004) condotta sul concetto leibniziano di monade mette in evidenza le infinite "serie" che derivano dalla convergenza dei prolungamenti delle singole pieghe di ogni monade: la monade, infatti, nella sua finita singolarità, racchiude un mondo infinito. L'incontro tra la finitezza di un'individualità e l'infinito del mondo in essa contenuto produce un contrasto oscuro e confuso dato dalle micropercezioni (le piccole percezioni leibniziane) prodotte da ogni piega della singola monade, singole pieghe che "si fanno e disfano in ogni direzione" e che sono "orientate in tutti i sensi, pieghe nelle pieghe, pieghe su pieghe, pieghe dopo pieghe" (Deleuze, 2004, p. 141). La macropercezione (l'apercezione leibniziana) è il risultato chiaro e distinto dell'unione tra le diverse micropercezioni che risultano essere infinite.

³⁴ Corsivi nostri.

traiettorie visive a cui rimandano i singoli elementi che compongono l'interno della chiesa. L'illusionismo percettivo per cui la profondità della cupola risulta essere maggiore rispetto al reale è il risultato del suo disegno decorativo, che viene da Morrissey (2010) paragonato a un "alveare" poiché composto da una serie di lacunari ottagonali, esagonali e cruciformi le cui dimensioni decrescono in prossimità della lanterna.

In San Carlino la luce, penetrando attraverso la lanterna centrale e le piccole aperture laterali, rimodula lo spazio in maniera cangiante poiché la percezione dell'ambiente cambia a seconda delle differenti ore del giorno ed è strettamente connessa alla variazione della luce naturale. Il colore bianco delle superfici murarie esalta a livello percettivo il trascorrere delle ore del giorno: il bianco della cupola viene accentuato dalla fredda luce del mattino mentre assume sfumature ocre con la luce calda del primo pomeriggio. Lo spettatore si trova a interagire con un'opera che è estremamente cangiante proprio perché la sua percezione cambia col variare della luce solare.

Per dimostrare la contemporaneità della concezione borrominiana è utile instaurare un confronto tra San Carlino e l'intervento di Dan Flavin (1996) per la chiesa di Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa: in entrambe le chiese la fruizione percettiva dello spettatore è strettamente connessa alla variazione della luce naturale. Se però in San Carlino l'effetto di massima nitidezza si coglie alla luce del giorno, nella Chiesa Rossa si percepisce col calar del sole: l'effetto di luminosità prodotto dai tubi fluorescenti risulta essere più intenso in mancanza di luce naturale.³⁵ Questa sostanziale differenza tra le due chiese è dovuta all'utilizzo di una luce artificiale da parte di Dan Flavin – combinata con la luce naturale – che passa attraverso dei tubi al neon di differenti colori.³⁶ Il ricorso a "materiali industriali" elementari è l'evidente esplicitazione di quella "risignificazione dei materiali" che comporta uno "slittamento di uso" mediante il quale viene conferita loro una "nuova aurea" (Gregotti, 1998, pp. 123, 127).³⁷ Si tratta, sostanzialmente, dello

³⁵ Utilizzando il linguaggio scientifico, si potrebbe dire che in San Carlino la nitidezza legata all'intensità luminosa è direttamente proporzionale alla luce del sole poiché più cala il sole e più l'effetto chiaroscurale dato dall'entrata dei raggi solari tramite la lanterna si perde: infatti, una volta che il sole scende sotto il livello della cupola, gli esiti chiaroscurali risultano essere meno accentuati, fino a scomparire quasi del tutto. Nella Chiesa Rossa, invece, la radiosa intensità è inversamente proporzionale alla luce naturale: se durante le ore mattutine l'interno della chiesa appare come pervaso da una luce fredda, al calar del sole è invece percepibile la massima intensità luminosa proprio perché l'effetto coloristico dei tubi fluorescenti si accentua notevolmente con la mancanza di luce naturale; in questo modo, la luce artificiale è in grado di sprigionare interamente la propria potenza.

³⁶ Dan Flavin utilizza i tre colori primari: il blu per la navata centrale, il rosso per il transetto, il giallo per l'abside.

³⁷ Nel suo saggio (1998) Gregotti spiega come il "congiungimento" tra l'arte visiva e la progettazione architettonica, a partire dagli anni Cinquanta, subisca dei grandi cambiamenti dovuti all'avvento di nuove forme artistiche e progettuali che hanno consentito la possibilità di riprodurre molteplici volte una singola opera grazie anche all'utilizzo di materiali industriali. Questi nuovi materiali subiscono un processo di "risignificazione" atto a ricostruire un'aura perduta mediante un "disvelamento" dei significati più profondi e una conseguente "rifondazione dell'ambiente" da parte di un intervento artistico e

slittamento dell'aurea di cui parla Lacchin (2020, pp. 81-82): la "dimensione auratica" viene "rimodulata e ricollocata" mediante l'inclusione della "dimensione fruitiva" nell'opera d'arte stessa. Il coinvolgimento fruitivo dello spettatore è intimamente connesso alla diversa percezione che questi ha dell'ambiente a seconda delle differenti ore del giorno. Nonostante i tre colori operino su tre zone di superficie ben precise, con il trascorrere della giornata si evidenzia certamente una maggiore nitidezza dei colori, ma, allo stesso tempo, si ha la sensazione che i colori investano tutto lo spazio ecclesiale. Struttura muraria e ricerca cromatica fanno parte di un "momento fusionale, prodotto da uno slancio verso un *altrove*, sconosciuto e inafferrabile. [...] La ricerca, che si svolge mediante l'immaterialità della luce e del colore, spinge a uno stato di *trance*, dove l'ambiente nella sua totalità si trasforma in forza capace di dominare e di trascinare tutte le energie" (Celant, 1998, p. 20). Lo spettatore, immerso percettivamente in un ambiente disorientante poiché dominato da un intenso cromatismo, è spinto verso un *altrove* metafisico.

Lo stesso accade in San Carlino, dove però il coinvolgimento psichico avviene senza la necessità di un utilizzo cromatico della luce.³⁸ La particolarità della chiesa borrominiana sta infatti nell'utilizzo di un intonaco bianco, per la decorazione della superficie parietale, che ha un valore metafisico.³⁹ La combinazione tra il colore bianco dell'intonaco e la luce naturale ha come obiettivo finale la trasfigurazione metamorfica dell'ambiente: San Carlino rappresenta il trionfo del pittoresco wölffliano, è l'ambiente in cui la forte contrapposizione tra masse di luce e ombra si sintetizza nel dissolvimento di una forma che tende verso l'infinito. Per arrivare a questo obiettivo, la luce in San Carlino assume una funzione cangiante a seconda del trascorrere delle ore del giorno: quella di Borromini è una luce "guidata" poiché è "intesa come strumento che può sottolineare le caratteristiche della struttura esaltandone le virtualità percettive" (Portoghesi, 1967, p. 376).⁴⁰ La luce del primo mattino è una luce "radente" poiché il suo obiettivo è quello di "sottolineare la trama grafica della decorazione" (Portoghesi, 1967, p. 377); quando il sole è alto possiamo parlare invece di "sfumato" (Portoghesi, 1967), la cui funzione è quella di ammorbidimento delle membrature. Infine, nel momento in cui l'intensità luminosa raggiunge la

architettonico. Si instaura così una relazione dialettica tra l'opera e l'ambiente nel quale essa è contenuta, poiché essi si influenzano e si modificano a vicenda (Gregotti, 1998, pp. 123-137).

³⁸ Per evitare fraintendimenti, è bene precisare cosa intendiamo per "utilizzo cromatico della luce" in relazione alle opere del Barocco. Tale asserzione è infatti maggiormente comprensibile se si pensa all'utilizzo della luce da parte di Bernini. Nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale o nella Cappella Cornaro possiamo parlare di un cromatismo della luce derivante dalla policromia dell'ambiente stesso: la luce, entrando in contatto con uno spazio che fa uso di marmi diversi, riflette l'intenso cromatismo dei materiali, simulando una policromia luminosa che riproduce quella materica. Borromini non ha bisogno di adornare riccamente gli spazi: il suo utilizzo della luce è intrinsecamente cangiante poiché è in grado di riprodurre a livello percettivo differenti tonalità cromatiche entrando in contatto col solo colore bianco.

³⁹ Andreina Griseri (1967, p. 8) parla di un "brivido metafisico" proveniente dall'utilizzo dello stucco bianco.

⁴⁰ Portoghesi (1967, pp. 377-378) analizza la diversa funzione assunta dalla luce nelle architetture di Borromini: la luce può avere valore radente, sfumato o corrosivo.

sua massima espressione, la luce ha valore corrosivo: i raggi del sole, entrando dalla lanterna secondo una certa inclinazione, arrivano a fondersi con il bianco della stessa cupola, consumandone la superficie mediante un processo di “*corrosione luminosa*” (Portoghesi, 1967). La Griseri afferma infatti: “la forma ne esce corrosa, intrisa” poiché la luce borrominiana è “una luce che scava, agra e tagliente” (Griseri, 1967, p. 95). Il fine ultimo della “*corrosione luminosa*” è la trasfigurazione cangiante dell’ambiente in luce mediante la quale il soggetto contemplante entra in contatto con la dimensione metafisica. L’esperienza vissuta dallo spettatore-fruitori è immersiva e spaesante: “Emergono valori umani; la luce indica una *relatività percettibile* attraverso *variazioni qualitative*. L’occhio assume valore di arbitrio: la misura umana è trasferita appunto alla facoltà visiva-tattile. Spetta alla luce di Borromini una *funzione allusiva-allucinante*” (Griseri, 1967, pp. 100-101).⁴¹ Il disorientamento percettivo del soggetto contemplante lo porta a entrare in intimo contatto con il trascendente. Ogni particolare architettonico, ogni singola viscera della materia è orientata verso un preciso obiettivo: il coinvolgimento dello spettatore. Tale coinvolgimento avviene certamente su più livelli, seguendo quello che Portoghesi (1982, p. 12) definisce il “programma comunicativo” di Borromini, che si esplica nei nessi architettonici, portatori di significati simbolici.⁴² E questo processo di inclusione fruitiva, che implica un coinvolgimento su più piani, non può essere spiegato con parole migliori di quelle usate da Fra Juan di San Buenaventura:⁴³

Questo medemo succede con quelli forastieri, che nelli suoi paesi lontani come Alemania, Fiandria, Frantia, Spagna, Italia et anco della India hano sentito dire della vaghezza, bellezza et architettura di questa chiesa. Ogni giorno vidiamo gente di questi nationi intrare in questa chiesa, mosse a vederla della fama et rumor che arrivò a li lor paessi; et quando stano in chiesa altro non fanno che *guardar allo alto et voltarsi per tutta la chiesa*, per che tutte le cosse d’essa sono in tal modo disposte che *una chiama alla altra*, et la una picca al che guarda acciò veda la altra. [...] Et quello che più admira è che sempre che si guarda questa chiesa dà più gusto et pare che si vede di nuovo et *lascia apeto di ritornarla a veder*, per che vediamo li stessi huomini venir molte volte a vederla. Perché? Perché talmente la vedono che da tal gusto che no da fastidio, ma *si desiderio di più vederla* (Montijano García, 1999, pp. 71-72).⁴⁴

⁴¹ Corsivi nostri.

⁴² Abbiamo già avuto modo di vedere nel paragrafo precedente che il linguaggio architettonico di Borromini è un linguaggio ‘parlante’ che si esplica tramite segni architettonici che hanno una valenza linguistico-simbolica.

⁴³ Fra Juan di San Buenaventura era il “Procuratore Generale dei Trinitari Scalzi” (Montijano García, 1999, p. 20), nonché il principale committente di Borromini nella realizzazione del complesso di San Carlo alle Quattro. Egli redasse tra il 1650 e il 1655 la *Relazione della fabbrica*, un documento nel quale vengono riportate le “varie fasi costruttive dell’edificio, dal 1610 al 1655” (Montijano García, 1999, p. 20). Il brano qui riportato testimonia come la chiesa, già all’epoca della sua costruzione, risultò un essere un polo attrattivo per genti provenienti da ogni parte del mondo. Le parole di Fra Juan risultano ancora oggi estremamente attuali.

⁴⁴ Corsivi nostri.

Ogni particolare architettonico è costituito da “piccole percezioni” leibniziane quasi “insensibili” che risvegliano i nostri ricordi scavando nella nostra memoria e formando “quel *non so che*, quei gusti, quelle immagini delle qualità dei sensi, chiare nel loro insieme, ma confuse nelle loro parti, quelle impressioni che i corpi esterni fanno su di noi e che *racchiudono l'infinito*, quei legami che ciascun essere ha con tutto il resto dell'universo” (Leibniz, 1979, p. 174).⁴⁵ Queste piccole percezioni sono delle “impressioni [...] o troppo piccole o troppo numerose o troppo congiunte” solitamente difficili da cogliere poiché “non sono abbastanza forti per richiamare la nostra attenzione e la nostra memoria” (Leibniz, 1979, p. 173).

Nel caso di San Carlino questo però non accade: l'esperienza immersiva che lo spettatore-fruitori si trova a vivere, provocata dalla trasfigurazione cangiante dell'ambiente in luce, lo trasporta entro una dimensione metafisico-contemplativa che gli permette di cogliere le infinite percezioni e i molteplici stimoli prodotti dall'ambiente stesso. “Quando ci si muove intorno alle fabbriche borrominiane si avverte la presenza di un preciso campo di influenza risultante a sua volta dal sovrapporsi di diversi campi minori” (Portoghesi, 1967, p. 384): ogni particolare architettonico rimanda a un altro – Argan (1967) parla infatti di uno “spazio-percorso” – e ogni elemento produce una particolare percezione. Il ricordo dell'esperienza vissuta rimane vivido nell'animo del fruitore, è un ricordo intriso di percezioni, sensazioni, impressioni, immagini, rimandi, suoni stratificati che testimoniano non solo la cangiante conformazione strutturale della chiesa ma soprattutto la cangianza dell'esperienza fruitiva vissuta. Mario Rivosecchi racconta:

Un pomeriggio, ebbi in sorte di entrare in San Carlino, mentre, quasi deserto, *accoglieva in sé le note di una musica sacra e sentii d'essere nell'involucro vibrante d'uno strumento che portava il mio spirito ad ascendere*, unito alla solennità degli invocanti suoni. [...] Una costruzione borrominiana vince la nostra inerzia e *ci trascina*, come in un crescendo, a seguirne la rapidità inattesa con la quale si è portati con l'occhio ad *ascendere*, sospinti dalla varietà di forme. Lo architetto si unisce con tutto sé stesso all'opera sua, che segue, mai stanco, come curasse il crescere di un figlio (Rivosecchi, 1967, pp. 121-122).⁴⁶

Un'architettura ‘parlante’ che diventa quasi uno strumento musicale, una linea che si fa suono, uno spazio che si fa canto. Una chiesa che racchiude ancora oggi l'animo sensibile e tormentato dell'artista che l'ha creata, le cui pieghe ci restituiscono i battiti del suo cuore, che pulsa pieno di vita in noi.

⁴⁵ Corsivi nostri. Per far comprendere meglio il significato di queste piccole percezioni, Leibniz prende come esempio il “rumore del mare” (appercezione o macropercezione), il quale è costituito dal “rumore di ogni singola onda” (percezione o micropercezione): sono queste piccole percezioni, insensibili e confuse, a produrre quella percezione unitaria, nel suo complesso chiara e distinta, che noi riusciamo a percepire (Leibniz, 1979, p. 174).

⁴⁶ Corsivi nostri.

2.4. Il rapporto tra spazio e manipolazione percettiva: la Galleria prospettica di Palazzo Spada

Per completare la riflessione fino a qui condotta, dobbiamo indagare un ultimo aspetto: la relazione tra spazio e manipolazione prospettico-percettiva. L'opera che meglio di tutte si presta a tali scopi è la Galleria prospettica di Borromini (1652-1653) realizzata all'interno di Palazzo Spada. Con la prospettiva di Palazzo Spada l'obiettivo di Borromini è quello di "dilatare illusionisticamente un esterno. Dunque, un trapasso diretto della scenografia in architettura" (Brandi, 1970, p. 88).⁴⁷ La posizione del colonnato prospettico è stata abilmente studiata da Borromini: esso, infatti, si colloca sul lato sinistro di un cortile secondario il cui accesso è regolato da una biblioteca che funge da elemento di raccordo tra quest'ultimo e il cortile principale. Nel momento in cui lo spettatore si trova al centro del cortile principale ha già la possibilità di ammirare la galleria prospettica poiché la biblioteca presenta "due grandi porte, una per ciascun cortile, attraverso le quali il visitatore vede anzitutto il colonnato" (Blunt, 1983, p. 167). La Galleria Spada⁴⁸ è costituita da quattro blocchi di colonne binate disposte in fila, ciascuna delle quali sorregge una volta cassettonata. La divisione del colonnato in blocchi rispondeva alla necessità di dotare la volta di tre aperture laterali a finestra mediante le quali filtrare la luce proveniente dall'alto.⁴⁹ La luce assecondava "l'effetto prospettico, infiltrandosi tra gli archi, in modo da distanziarli illusionisticamente" (Chiumenti, 1967, p. 133). L'"interruzione della colonnata" serviva, dunque, a "rallentare la fuga" al fine di "produrre non solo l'illusione di una maggiore profondità ma di una spazialità esaltata dalla luce e perciò irreali" (Portoghesi, 1967, p. 171). Secondo Portoghesi, ognuna delle tre aperture a finestra può essere considerata come una "camera di luce", ovvero "una cellula spaziale destinata a incanalare la luce in una data direzione": la luce aveva la funzione di "accentuare l'effetto di profondità" della galleria mediante "l'effetto di prospettiva aerea" (Portoghesi, 1967, pp. 376-377).⁵⁰ La luce borrominiana assume la cangiante

⁴⁷ Si è già visto come Borromini sia in grado di adattare le proprie opere a dimensioni particolarmente ostiche data la loro limitatezza (si pensi a San Carlino). In questo caso l'ostacolo imposto dallo spazio a disposizione viene aggirato mediante la progettazione di una Galleria che segue una distorsione prospettica.

⁴⁸ Quando utilizziamo il termine "Galleria Spada" nel presente articolo ci riferiamo alla galleria prospettica realizzata da Borromini e non alla galleria affrescata presente all'interno di Palazzo Spada.

⁴⁹ Borromini aveva infatti abilmente studiato e calcolato la funzione della luce all'interno dell'opera: "L'illuminazione naturale era stata arricchita con tre aperture rettangolari riportate nella pianta progettuale sul lato destro della colonnata" con l'obiettivo di distribuire e filtrare la luce (Cajano, 2022, p. 61).

⁵⁰ Analizzando la funzione della luce in San Carlino, abbiamo già evidenziato come la luce in Borromini venga da lui "guidata": qui ne abbiamo l'evidente dimostrazione. Portoghesi evidenzia però come "le successive trasformazioni [...] hanno gradualmente ridotto l'effetto spaziale della immagine borrominiana chiudendo o rimpicciolendo le fessure da cui originariamente filtrava la luce" (Portoghesi, 1967, p. 171). Anche Anthony Blunt (1983, p. 167) afferma che due di queste aperture risultano essere chiuse, quindi il complessivo effetto di luminosità risulta alquanto alterato e poco veritiero in confronto alle originali

funzione di invadere un ambiente provocandone la trasfigurazione prospettica in senso luministico-spaziale. Resnick (2005, p. 53) descrive la galleria prospettica come

un esperimento che consisteva nel *manipolare la percezione spaziale* per mezzo della proiezione geometrica e dell'alterazione dei tradizionali metodi prospettici. [...] La prospettiva [...], pur essendo generata secondo la più rigorosa logica geometrica, può avere *l'effetto percettivo di contrarre, espandere o addirittura annullare lo spazio*. Il suo uso della prospettiva come uno strumento per misurare lo spazio è abbinato con il suo uso come mezzo per manipolare e generare significato spaziale mediante il movimento.⁵¹

La manipolazione spaziale avviene dapprima attraverso il restringimento in senso decrescente del corridoio prospettico, con il conseguente avvicinamento tra le colonne man mano che si procede verso il fondo della galleria, e in seguito mediante l'inclinazione del pavimento e del soffitto che provocano l'abbassamento dell'altezza delle colonne: pavimento, soffitto e colonnato convergono verso un unico punto di fuga. Come nota Luisa Chiumenti (1967, p. 132), “il pavimento inclinato della Galleria Spada è volto al *perfezionamento dell'illusionismo prospettico*, come pure i riquadri del pavimento, che gradualmente e proporzionalmente si rimpiccioliscono, vengono disegnati come se si *contraessero* su di una prospettiva realizzata sul piano: sulle due sole dimensioni piane”.⁵²

Borromini utilizza una prospettiva accelerata: il fruitore è come spinto da una forza di accelerazione e contemporaneamente attirato dal punto di fuga che assume la stessa funzione di un magnete. Il risultato ottenuto è stupefacente: la galleria, la cui lunghezza effettiva è di 8 metri e 60 centimetri, viene percepita come quattro volte più lunga rispetto al reale, arrivando a misurare, a livello illusionistico-percettivo, 37 metri (Portoghesi, 1967, p. 170).⁵³ Lo spazio viene, dunque, contratto al fine di restituirne l'illusionistica espansione. A differenza di San Carlino e Sant'Ivo, in cui la contrazione e l'espansione spaziali erano provocate da un conflitto tra forze opposte, nella Galleria Spada è la manipolazione prospettica in senso cangiante dello spazio a causare l'alterazione ottico-spaziale: “Qui il significato spaziale rivela sé stesso solo per mezzo di una *visione dinamica temporalizzata del movimento* attraverso lo spazio. La contrazione e l'espansione spaziali accuratamente organizzate possono essere percepite e *fruite* solo se si *transita* attraverso il

intenzioni di Borromini. Elvira Cajano afferma: “Si tratta oggi di pozzi di luce parzialmente nascosti, che devono quindi essere ‘cercati’ nell'intradosso della volta, a destra, in alto” (Cajano, 2022, p. 61). Per ulteriori approfondimenti circa la chiusura delle finestre laterali si rimanda a Roca De Amicis, 2022, p. 51, nota 47.

⁵¹ Traduzione nostra. Corsivi nostri.

⁵² Corsivi nostri.

⁵³ Anthony Blunt (1983), Luisa Chiumenti (1967) e Paolo Portoghesi (1967) propongono un confronto tra la galleria prospettica borrominiana e lo “stacciato prospettico” realizzato da Bramante nel coro di Santa Maria presso San Satiro a Milano: entrambe le opere perseguono l'intento di illusionistica espansione spaziale sfruttando uno spazio ristretto nel caso di Borromini, quasi nullo nel caso di Bramante.

porticato” (Resnick, 2005, p. 53).⁵⁴ È quindi necessaria la fruizione dell’opera da parte dello spettatore per comprenderne la manipolazione percettiva.⁵⁵ La percezione di un effetto di contrazione o di estensione “dipende dal punto di stazione dell’osservatore” e da “determinate condizioni di luce”: il “calcolato intreccio” (Portoghesi, 1967, p. 384) tra queste due condizioni ha il fine di disorientare lo spettatore, che si trova così all’interno di uno spazio non quantificabile e non qualificabile. Nel momento in cui la luce varia o lo spettatore-fruitor si muove, e di conseguenza l’effetto di coincidenza tra le due condizioni scompare, egli si rende conto di trovarsi in uno “spazio artificiale” (Portoghesi, 1967), prospetticamente distorto rispetto a quello che è in realtà: “un avvicinamento sempre frontale [...] aveva il pregio di chiarire l’equivoco prospettico molto *gradualmente*, aumentandone in tal modo l’effetto sorprendente” (Chiumenti, 1967, p. 132).⁵⁶

Alla manipolazione luministico-spaziale corrisponde quindi una manipolazione psichico-percettiva: “percorrendo la Galleria, la forzatura risulta oltremodo opprimente: le colonne e gli archi della volta sembrano abbassarsi di piombo ed il loro rinserrarsi sembra fare accelerare il respiro, fino alla curiosa impressione di sentirsi ‘fuori scala’” (Chiumenti, 1967, p. 133). La fruizione dello spettatore si qualifica come un’esperienza estremamente cangiante: non solo il suo punto di vista viene percettivamente manipolato attraverso l’alterazione delle dimensioni reali dell’ambiente, ma questa manipolazione assume un carattere paradossale nel momento in cui è lo stesso fruitore a sentirsi ‘fuori scala’ rispetto all’opera. Il fine della manipolazione percettiva è, dunque, il disorientamento dello spettatore, che arriva a mettere in dubbio la sua stessa percezione dell’ambiente: è in questo senso che possiamo intendere la modulazione cangiante dello spazio mediante una sua distorsione prospettica. Si può concludere affermando che “la comprensione dell’opera richiede due momenti complementari, l’illusione prospettica e lo smontaggio di quel meccanismo illusivo; l’apparenza e il suo disvelamento”, secondo una “dialettica inganno-disinganno” (Roca de Amicis, 2022, p. 46): è, dunque, necessaria una partecipazione attiva dello spettatore-fruitor su molteplici livelli.

⁵⁴ Traduzione nostra, corsivi nostri. Per “visione dinamica temporalizzata del movimento” si intende l’azione di transito compiuta dal fruitore all’interno della galleria: l’ambiente risulta dinamico solo nel momento in cui viene fruito dallo spettatore mediante un movimento che si sviluppa per più segmenti di tempo; il soggetto fruitore percorre dunque la galleria in un determinato periodo di tempo che risulta essere composto da più segmenti di fruizione.

⁵⁵ Ricordiamo che la fruizione fisica dell’opera non è oggi possibile, poiché al singolo spettatore non è concesso percorrere la Galleria per ovvi motivi di conservazione dell’opera stessa; alla luce di questo, potrebbe risultare difficile mettere oggettivamente in pratica il discorso che da questo punto in poi si andrà ad affrontare (cosa che con le altre opere analizzate non si verifica, poiché sono pienamente fruibili). Ciò non toglie che si possa fruire l’opera secondo un livello esperienziale immersivo di tipo mentale.

⁵⁶ Corsivi nostri.

3. Conclusione

3.1. Il valore dell'esperienza fruitiva e la centralità dello spettatore

La nostra riflessione ha tentato di dimostrare il valore contemporaneo delle opere borrominiane attraverso la centralità di un'esperienza fruitiva cangiante fatta di percezioni e sensazioni che scaturiscono dalle molteplici sollecitazioni degli ambienti fruiti. Nel suo recente saggio *Se amore guarda* (2023), Tomaso Montanari parla di una necessità di “frequentazione” del patrimonio culturale, intesa come fruizione fisica e reale delle opere. In un mondo digitalizzato e virtuale, risulta ancora più forte tale necessità:⁵⁷ “Occorre il contatto diretto, fisico” (Montanari, 2023, p. 20) con le opere, bisogna sentirne la corporeità al fine di accoglierne la richiesta di dialogo.

Nei paragrafi precedenti, abbiamo visto come Hans Ost definisca l'architettura di Borromini ‘parlante’ e come questo dialogo tra opera e spettatore avvenga attraverso un linguaggio segnico (Griseri) che si cicatrizza nelle pieghe della materia. Quando fruiamo questi spazi, entriamo all'interno di un “territorio di confronto, oggetto di disputa, spazio di conflitto” (Montanari, 2023, p. 55): uno spazio che è una “geografia di cicatrici” (Montanari, 2023, p. 79) parlanti, frutto di molteplici stratificazioni, dalla forte capacità attrattiva. La fruizione è il *medium* attraverso il quale avviare questa intima conversazione con gli ambienti: è la “cerniera fra altri tempi e il nostro presente” (Montanari, 2023, p. 7), è “la porta che ci mette in relazione con chi è stato, come noi e prima di noi, vivo [...]. È solo qui che davvero si *incontrano* e si *toccano* vite altrimenti lontanissime” (Montanari, 2023, p. 11).⁵⁸ Questo dialogo “ci entra dentro” per “osmosi”, passando “per ognuno dei pori della nostra pelle, in una *comunione fisica* con l'ambiente che ci accoglie” (Montanari, 2023, p. 18):⁵⁹ qui risiede l'importanza della fisicità della fruizione, che è in grado di risvegliare quei ricordi profondi in noi stratificati attraverso quelle sollecitazioni percettive alle quali siamo solitamente insensibili (Leibniz). Il fruitore, attraversando un ambiente multiforme e cangiante,⁶⁰ si trova così a vivere un'esperienza *multisensoriale* mediante un coinvolgimento dapprima fisico, in seguito percettivo e infine psichico⁶¹ grazie al quale sperimenta un momento “irripetibile” (Montanari, 2023, p. 21) e inaspettato (si pensi al

⁵⁷ Montanari (2023, p. 20) afferma che la “digitalizzazione” delle opere, nonostante sia essenziale per una loro diffusione a livello conoscitivo, non sarà mai intesa come “una modalità sostitutiva di fruizione, di frequentazione”.

⁵⁸ Corsivi nostri.

⁵⁹ Corsivi nostri.

⁶⁰ Nei paragrafi precedenti abbiamo osservato come gli spazi borrominiani possano essere considerati cangianti dal punto di vista di forma (declinazione della linea curva in senso concavo, convesso e spiraliforme), luce e manipolazione prospettica: queste sono alcune delle modalità mediante cui Borromini governa gli ambienti.

⁶¹ Infatti, “a essere coinvolto è il nostro corpo, tutto intero: quasi sempre con più d'uno dei suoi sensi, non di rado con tutti” (Montanari, 2023, p. 15).

sentimento del sublime kantiano), entrando in contatto una dimensione metafisica e sovrasensibile: varcare “la soglia di una chiesa antica, [...] muovere quel singolo passo significa cambiare dimensione” (Montanari, 2023, pp. 4-5). È solo attraverso questo preciso atto che si è in grado di ricomporre quella frattura tra esterno e interno di cui parla Deleuze (2004), quel conflitto tra forze opposte di cui parlano Moretti (1967) e Portoghesi (1966). Un risanamento di queste ferite è possibile solo “a una condizione: ‘se amore guarda’” (Montanari, 2023, p. 7). Montanari sostiene fortemente la necessità di una “educazione sentimentale” al nostro patrimonio artistico: è infatti indispensabile porsi in maniera empatica nei confronti di queste opere per comprenderne l’intima essenza e per lasciarsi coinvolgere in un’esperienza immersivo-spasante grazie alla quale riusciamo a “liberarci”, anche se solo per un momento, dalla “dittatura del presente” (Montanari, 2023, p. 99) e dalla “fatica delle nostre giornate” (Montanari, 2023, p. 100).

Dunque, qual è il ruolo dello spettatore, al giorno d’oggi, di fronte a tali creazioni artistiche? Montanari afferma: “Ogni volta che entriamo in contatto con il patrimonio culturale, *riattribuiamo significato* alle cose, ai luoghi fino a *sentirli* parte della nostra esistenza, quasi *estensioni* del nostro corpo” (Montanari, 2023, p. 98).⁶² Da questa affermazione, seguendo il filo logico della riflessione fin qui condotta, possiamo trarre due importanti considerazioni: la prima riguarda il processo di rimodulazione della “dimensione auratica” dell’opera (Lacchin, 2020, p. 81), la seconda il concetto di “inclusione” di cui parla Deleuze (2004); entrambe sono direttamente collegate alla centralità dell’esperienza fruitiva cangiante. Al giorno d’oggi, il processo di fruizione implica una necessaria risemantizzazione dell’opera che comporta uno “slittamento” (Lacchin, 2020, p. 81) dell’aura mediante l’inclusione del soggetto contemplante al fine di renderlo “parte *integrante* dell’opera stessa” per mezzo delle sue “facoltà percettive” e dei “meccanismi mentali” da queste innescati: “L’opera d’arte viene a definirsi in una *prospettiva soggettiva*, in relazione cioè a quelli che sono gli effetti della sua cangiante sulle *dinamiche percettive* e di *appropriazione sensibile* da parte delle *facoltà* del soggetto fruitore” (Lacchin, 2020, p. 100).⁶³

In conclusione, una nuova lettura delle architetture di Borromini che ne attesti il valore contemporaneo è possibile prendendo in considerazione la centralità di un’esperienza fruitiva cangiante che diventa estensione (Montanari), inclusione (Deleuze) e parte integrante (Lacchin) delle stesse creazioni artistiche: lo spettatore, attraverso la fruizione e la contemplazione di questi spazi, contribuisce a una loro risemantizzazione mediante la cangiante soggettività delle sue percezioni e sensazioni.

⁶² Corsivi nostri.

⁶³ Corsivi nostri.

Le architetture di Borromini si configurano, dunque, come spazi vivi e dalla natura cangiante che, in seguito a una loro metamorfosi spaziale, includono e inglobano lo spettatore all'interno delle proprie pieghe, il quale subisce a sua volta un processo di trasformazione metamorfica: da spettatore che osserva gli ambienti ne diventa fruitore e infine soggetto contemplante, arrivando a sperimentare fisicamente, percettivamente e psichicamente una dimensione altra. Si innesca così uno scambio bilaterale di percezioni ed emozioni tra organismi viventi il cui fine ultimo è quello di rivelare al soggetto contemplante una nuova via per trascendere la realtà e per condurlo alla ricerca di un significato più profondo delle opere, del mondo e della vita stessa.

Bibliografia

- Argan, G.C. (1967). Bernini e Borromini. In *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca* (vol. I) (pp. 307-313). De Luca Editore.
- Blunt, A. (1983). *Vita e opere di Borromini*. Laterza.
- Brandi, C. (1970). *La prima architettura barocca: Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*. Laterza.
- Briganti, G. (1962). *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Sansoni.
- Bufano, A. (1970). Cangiare. In *Enciclopedia dantesca*. Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/cangiare_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (ultima consultazione in data 8/06/2023).
- Cajano, E. (2022). La Galleria prospettica a Palazzo Spada: l'intervento di restauro del 2021. In A. Capriotti & A. Roca De Amicis (a cura di), *La Prospettiva di Palazzo Spada* (pp. 53-71). Artemide Edizioni.
- Celant, G. (1998). Cattedrali d'Arte. In G. Celant (a cura di), *Cattedrali d'Arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa* (pp. 13-21). Fondazione Prada.
- Chiumenti, L. (1967). Suggestioni scenografiche nell'architettura borrominiana. In *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca* (vol. II) (pp. 131-135). De Luca Editore.
- Deleuze, G. (2004). *La piega. Leibniz e il Barocco* (D. Tarizzo, a cura di). Einaudi.
- Formaggio, D. (1960). *Il Barocco in Italia*. Mondadori.
- Giedion, S. (1965). *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione* (E. & M. Labò, a cura di). Ulrico Hoepli Editore.

- Goethe, J.W. (1992). *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura* (S. Zecchi, a cura di; B. Groff, B. Maffi, & S. Zecchi, trad.). Guanda.
- Gregotti, V. (1998). Vedere i principi. In G. Celant (a cura di), *Cattedrali d'Arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa* (pp. 123-137). Fondazione Prada.
- Griseri, A. (1967). *Le metamorfosi del Barocco*. Einaudi.
- Kant, I. (1997). *Critica del Giudizio* (A. Gargiulo, trad.). Laterza.
- Lacchin, G. (2020). *Il cangiante. Per un nuovo dominio dell'arte contemporanea*. Raffaello Cortina Editore.
- Leibniz, G.W. (1979). *Nuovi saggi sull'intelletto umano e saggi preparatori* (D. O. Bianca, a cura di) (vol. II). UTET.
- Milizia, F. (1785). *Memorie degli architetti antichi e moderni* (Tomo II). Remondini.
- Montanari, T. (2023). *Se amore guarda. Un'educazione sentimentale al patrimonio culturale*. Einaudi.
- Montijano García, J.M. (a cura di). (1999). *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella "Relazione della fabrica" di fra Juan di San Buenaventura*. Edizioni Il Polifilo.
- Moretti, L. (1967). Le serie di strutture generalizzate di Borromini. In *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca* (vol. I) (pp. 199-215). De Luca Editore.
- Morrissey, J. (2010). *Geni rivali. Bernini, Borromini e la creazione di Roma barocca* (S. d'Amico, trad.). Laterza.
- Ost, H. (1967). L'iconologia di Sant'Ivo alla Sapienza. In *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca* (vol. II) (pp. 145-148). De Luca Editore.
- Pascoli, L. (1933). *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (vol. I). E. Calzone.
- Passeri, G.B. (1934). *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri* (J. Hess, a cura di). H. Keller – A. Schroll & Co.
- Petrarca, F. (2018). *Canzoniere* (M. Santagata, a cura di). Mondadori.
- Portoghesi, P. (1966). *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*. Bestetti.
- Portoghesi, P. (1967). *Borromini. Architettura come linguaggio*. Electa - U. Bozzi.
- Portoghesi, P. (1982). *Borromini nella cultura europea*. Laterza.
- Resnick, N. (2005, winter). Thoughts on the Ellipse: Borromini's Staircase at the Palazzo Barberini. *Thresholds*, n. 28, 47-57.
- Rivosecchi, M. (1967). Dinamismo ascensionale nella architettura del Borromini. In *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca* (vol. II) (pp. 119-125). De Luca Editore.
- Roca De Amicis, A. (2022). Forma e illusione nella Prospettiva di Palazzo Spada. In A. Capriotti & A. Roca De Amicis (a cura di), *La Prospettiva di Palazzo Spada* (pp. 29-52). Artemide Edizioni.
- Treccani. (s.d.) Cangiare. <https://www.treccani.it/vocabolario/cangiare/> (ultima consultazione in data 8/06/2023).

Troilo, G. (2023). *Borromini e Bernini. Sfida alla perfezione*. La grande arte del cinema.

Wölfflin, H. (2017). *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile Barocco in Italia* (A. Tizzo, trad.). Abscondita.

Tendenze e dibattiti

Contextualizing Strategic Communication within the Platform Society

by *Michele Zizza**

ABSTRACT (ENG)

This article aims to define the meaning and importance of strategic communication within the platform society. The aim is to describe the social impact (physical repercussion) of platformisation processes and underline the need for governments and institutions to apply Strategic Communication when activating interactions and processes through the digital network.

Keywords: strategy, communication, platforms, society, transformation

Contestualizzare la comunicazione strategica all'interno della società delle piattaforme

di *Michele Zizza*

ABSTRACT (ITA)

Questo articolo mira a definire il significato e l'importanza della comunicazione strategica all'interno della società delle piattaforme. L'obiettivo è descrivere l'impatto sociale (ripercussione fisica) dei processi di platformizzazione e sottolineare la necessità che governi e istituzioni applichino la Comunicazione Strategica quando attivano interazioni e processi attraverso la rete digitale.

Parole chiave: strategia, comunicazione, piattaforme, società, trasformazione

* Università degli Studi della Tuscia – Viterbo

The public relevance of Strategic Communication

When debating about communication, or when we feel the need to explore new techniques or trends, it is extremely easy to get lost in an infinite vortex of theories and schemes. While our time has been defined by many as the “age of communication”, communication as a science is still, somehow, a problematic domain. Peters (1986) stated that the interdisciplinary vision required by the subject was never completely realized; Craig (1999) even went as far as saying that communication theory as an identifiable field of study does not yet exist – he saw it as fragmented in different, more or less independent academic disciplines.

Contemporary technological innovation – in spite of increasing the level of theoretical complexity – blurred the borders between communication professionals and common citizens, capable of acquiring good communication skills. Nowadays it is pretty common that many citizens, even without any formal training in such a complex subject, and unaware of its theoretical framework, rise up to experts and connoisseurs of this discipline. This trend represents a very interesting and indicative phenomenon that should not be underestimated, especially if these users become reference figures for their communities. Public and private organizations are also redefining their role within this digital ecosystem and this opens up many opportunities that cannot be missed. Otherwise, not being present or active online involves several risks: risks that I will consider in the following chapters. In this paper, I will also highlight the importance that communication professionals assume today, thanks to the classic and innovative tools offered by mainstream media.

Therefore, I will discuss some specific fields of applications of strategic communication and I will describe some of the activities carried out both in the civil and the military sectors. I will stress the role of StratCom in preventing and counter potential threats, as well as in fostering a country’s position in social, economic and geopolitical contexts.

Before proceeding further, I’d like to mention the importance of the didactic experience I had at the StratCom Department of Lund University: the Strategic Communication PhD course, held in Helsingborg in June 2022, was a great opportunity for confrontation with other students and scholars, and a chance to acquire new tools and knowledge on the specific matter. We all shared ideas and reflections about StratCom, exploring new research possibilities in the field.

Over the years, throughout my professional and academic experiences, I’ve come to share a concept of Strategic Communication as a goal-oriented set of actions (Falkheimer & Heide, 2018; Hallahan et al. 2007). But instead of assuming a modernist approach too exclusively focused on management (Deetz, 2001) I extend the possible applications of StratCom to the needs of national institutions and governments: starting from the internal communication of different

bureaus and ministries down to local administrations. Public communication, at all levels, because of its multilayered social impact, requires nowadays more attention: in-depth communication analysis shall be the key for better public management within the organizations that make up the public structure of a nation (Wolf, 1985)

Considering the diffusion and the intensification of interactions and communication online through digital platforms – and, overall, the digitalization of society (Avveduto, 2019) – we can observe how citizens/users have become citizens/frequenters of the network (Ceccarini, 2015) through an irreversible process. Online actions and interactions are assuming a new vital role in the mechanisms of society. But new forms of digital participation and representation call for new forms of training and digital literacy for citizens, so that they can have a fuller awareness of their on-line roles and identities. Institutions are therefore called upon to face a pedagogical challenge to reduce the digital divide and contribute to the improvement of the cultural conditions of society: both in training the citizens and in developing stronger and better digitally equipped agencies. This process of general enhancement will have two advantages: first, in terms of citizenships' education and cultural improvement; second, in terms of the reputation of one's own institution and, more broadly, of the society itself.

Such extensive media literacy initiatives should lend particular attention to the importance of platforms within the new social context. Promoting knowledge is a feature of well-organized societies and it scientifically determines a profit in terms of cultural development and reputation. Even international organizations like NATO (StratcomCoe), have recognized the strategic role of communication in order to affirm their capacity, as well as to intercept and counter potential threats. The need to include strategic communication notions, along with media literacy initiatives, into school teaching programs is increasingly shared. A similar exigence is emerging within public institutions, which could benefit from common programmatic documents/protocols spreading a fuller awareness of potentialities and risks related to online communications.

Ensuring a deeper awareness of communication mechanisms within a developed country or community therefore means offering a better service to citizens but also understanding the dynamics of the new global economy. For example: let's think about geopolitics of platforms and the amount of money that ends up in the Gross Domestic Product of each country that host platforms where, every day, we work to solve our affairs. The platforms are at our devices, and they work in conjunction with social network sites or make use of them to disseminate their contents.

Platforms as re-ontologizing factors

In 2018 José Van Dijck, Thomas Poell and Martijn De Waal published *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Their work could photograph the ongoing evolution of our age, stressing the “liquid” nature that our lives and identities are assuming within a digitalized, hyper-connected reality, deprived of physical boundaries... At least apparently.

But what is a “platform”? Most of the definitions agree, more or less, in defining platforms, from a purely technological point of view, as applications or websites used by individuals or groups to connect with each other or to organize services. A platform allows different worlds to communicate “horizontally”.

From an economic perspective platform can be described as a matchmaking intermediary who manages to profit from a combination process. Google, Uber, Airbnb, Amazon: they act like third parties bringing together advertisers and potential consumers, looking for information and goods, taking economic advantage of their intermediary role. In the words of Tarleton Gillespie, a platform aims to “host and organize content for public circulation, without having produced or commissioned it” (Gillespie, 2017). One of Gillespie’s merits was theorizing platform as metaphors, capable of conveying different meanings and of bringing together technical, political and physical aspects. Drawing on his intuitions, this paper wants to highlight the sociological and relational repercussions of the mass use of platforms, which cannot be simplistically considered as technological tools which simplify different types of activities online. Through millions of online interactions and transactions, unobserved mechanisms redesign our *being* in the world: they re-ontologize modernity and reorganize social and economic structures (Floridi, 2017). So, a purely technological vision seems too reductive: it is necessary to adopt a multidisciplinary approach, which considers the entire digital ecosystem and the structural changes that this environment triggered in the human behavior as well as in the organization of society and economy.

According to Floridi (2021, p. 16), “platforms are disintermediating digital intermediaries: they operate a disintermediation – otherwise they would not exist – but in doing so, they disintermediate towards other operations or other behaviors”. Today’s intermediation takes place in new forms, which see platforms controlling the connection and communication channels: digitization has redesigned the forms of intermediation itself, triggering large-scale processes that have the possibility of being global while not always exceeding the national borders.

Platforms also influence markets and the relationships between institutions and individuals to the point of inducing induced States and governments to adjust their legal and democratic structures (Van Djck, 2013). They did not cause a sudden revolution; rather, they are progressively

infiltrating (and converging with) the institutions (offline, traditional) and the practices that structure democratic societies on an organizational level. Also on the institutional level, platforms do not just mirror the features of society: they actively produce and re-produce the social structures we live in. Whoever controls digital platforms today intervenes in a very incisive way on sets of relationships.

This being the case, obviously platforms are not in a position of neutrality as it is often heard. Whether we are talking about micro-blogging social networks or e-commerce websites, no digital space can be considered a neutral space, in spite of any naïve discourse about democratizing processes online. And yet, several major players in the digital economy defend platforms advocating deceptive ideas of neutrality, that are still associated with them, despite their massive and pervasive activity of data collection, underlying every exchange of information online.

These platforms have become central to contemporary capitalism: companies that have adopted this model are today increasingly profitable, rich, powerful, and globally rooted in multiple societies. The expression platform society emphasizes precisely that platforms are an integral part of society, values and norms are inscribed within their architectures which, obviously, do not always match the norms and values of the societies where they are inserted. Platforms often convey public values, rules of coexistence without institutional mediation of national governments and/or local authorities.

The claims to promote freedom of expression, democratization of information, transparency and cultural diversity often goes together with an unconceivable power. Connecting people also entails controlling them: monitoring their behavior, movements, tastes, opinions, and preferences.

Zuckerberg declared in a 2017 interview with CNN:

Connecting people online isn't enough. For the past 10 years we have been focused on making the world more open and connected. We are not done. But before I thought that if we just gave people a chance to express themselves and help them connect, the world would get better on its own. In many ways it really was. But our society is still divided. Now I believe we have a responsibility to do more. It is not enough to connect the world: we need to make it unite more and more, our lives are all connected, and in the next generation our greatest challenges and opportunities will only be met together – ending poverty, curing disease, stop global warming, spread freedom and tolerance, stop terrorism and elaborates the new mission, steeped in values.

“Giving people the power to build communities and bring the world closer”: Meta's mission implies a value system that aims to overcome borders, inequalities, and tensions but, at the same time, it somehow steps over the role of national institutions.

It is evident that in this ecosystem of values and norms, divergence and collision arise between private interests and public values. But how did this rift come about? The concept of “disintermediation” can help us to understand what happened. While the mediator was formerly entrusted by the principle of authority, now it is the user who chose to assign authority to the platforms he uses without interruption, to satisfy his own shopping, entertainment or other needs. Platforms themselves, as private entities, infuse ethical, publicly shared values into their objectives and into their mission, without the intermediation of governments and institutions. But even if equipped with various forms of agency, platforms cannot assume legislative institutional function. It is true that, within the domain of platforms, software acts as if it had a legislative function, but the rules of the platform are subject to national legislation in the proper sense: this is where the role of governments and institutions comes in. The antitrust that Europe has inherited has lost its effectiveness in the face of the new business models of the platforms. We need to think of a tool to better interpret and understand the transformations taking place, to engage the issues they rise. The fulcrum of this new century is a new type of consumer: the user. The user is more focused on participation, relationships, and digital membership, as described in Castells’ paradigm of network society. We don’t need social platforms but, to put it like Floridi, social managed by the social for the social.

This highly technological and “platoformized” reality, undoubtedly needs a serious confrontation with the discipline Strategic communication.

Security and defense: the importance of monitoring activities on platforms

There’s another issue related to platforms that proved its utmost relevance in the past decades: the phenomenon of online terrorism. Its relevance became increasingly evident, as well as the need to protect citizens, state organizations and the exercise of democracy itself, even at a trans-national level.

Social media analysis and conversational surveillance play a crucial role in Information Operations (Info Ops), as it offers a valid support to government and military organizations. Not only in defensive scenarios, when the priority is to counter potentially threatening communication offenses, but also in anticipating the actions of violent extremists. Counter-terrorism uses a broad spectrum of tools, including behavioral investigations, case studies and traceability techniques. The major limitation, however, is that there is no scientific and internationally shared criterion that certifies the effectiveness of these protocols. A starting point, fruit of comparison and empirical work, is offered by the assumption that people are more honest when they are online. Specifically, profiles on the net are more direct, explicit, and

characterized by lower levels of behavioral self-censorship. This happens because the parameters of an organized society become less clear in a digital environment. Moreover, digital devices become real showcases useful for attracting more consensus and subjects. Therefore, capturing and analyzing the data offered by platforms such as Instagram, Tik Tok, Facebook, Twitter, VKontakte (VK) guarantees excellent results. Photos, audio tracks, videos become daily food for network analysts.

Extremists, nowadays, more and more frequently generate and share content in form of photos/videos, rather than text: a choice dictated by the fact that platforms more easily filter texts and censor keywords. The preference for photos and videos is also motivated by the greater impact that images visualization grants if compared to reading. This generalized trend, pushed social network platforms to increase restrictions (especially in some geographic areas) and develop algorithms capable of identifying images and videos from extremist websites or online forums, where fundamentalist activity proliferates. These sources, increasingly monitored and cataloged, are classified with rating values necessary to develop a scale of radicalization and violence. The rates, according to our current information, are based on software that evaluates digital identities and elaborates the danger indices based on online behavior. Profiles and communities that manifest suspicious or openly integralist activities are then hooked up and monitored. Different softwares operate in pre-established timelapses and process the results at each deadline. The set of results allows analysts to construct a more detailed and verifiable overview. In addition to the indices and infographics that constitute a very precious document archive, analysts therefore the historical progressive data necessary to highlight significant changes or actions that raise the level of alerts, so that procedures for preventing and combating threats can be undertaken. For example, by analyzing a very extremist political or religious community, very high ratings could be achieved throughout the monitoring process. Therefore, when a sudden change occurs, for example from 15 to 90 on a well-defined reference scale, an in-depth protocol or a real legal hacking action can be undertaken. Obviously, simultaneously with the virtual action, after an accurate collection of information, a real physical action can also take place, the result of a geographical study of the activities on the web. The strategic monitoring of communication online is then inextricably linked to physical action in the off-line reality. Communication guidelines and protocols can be associated to legal proceedings and police actions, according to national prevention and countering procedures. Communicative surveillance, then, is not just a way to disrupt ill-intentioned organizations or prevent threats: it is also a proactive preventive practice and a theoretical foundation to manage and collect useful material for judicial activity. Sociological consideration and strategic communication approaches needs to join in order to effectively analyze online content/conversations, to identify extremists'

activities. Ethnographic and mediatic – which platforms, channels, languages, media are being used – considerations should be deployed to define the composition and skills of a specific monitored group, before any Info Operation could be effectively launched.

Indeed, the phenomenon of extremist proselytism, is also modulated according to the features and to the technological possibilities granted by different channels/platforms. Some studies affirm that about 30% of the frequenters of the integralist communities become truly activists for the pure spirit of belonging and action. Another 30%, on the other hand, beyond belonging and action, espouses ideology and continues the path to truly become a violent extremist. We can therefore say that simple onlookers, as like scholars, use the web, social network site platforms that are easily localizable, while fanatics and fundamentalists rely on encrypted apps or, of course, TOR – a gate that allows access to the dark web. In fact, on the dark web, counter-narrative activities are never used to avoid proselytism aimed at violent extremism. Those who frequent the dark web with malicious intent do so to achieve a certain result. At these levels, network analysts or investigators will therefore resort to PsyOps and InfoOps activities. Then the profiling process and the real work of Humint begins. Here, elements that make up the standard protocols in the engagement phases come into play: shared pain, desire of identity and belonging, are recognizable semantic signals that can be detected both in recruiting campaigns and in activities of “surface narration”. They all precede the phase of active proselytism and are disseminated in the contexts where logic and activities of violent fundamentalism mature.

We can therefore affirm, after analyzing various documents and evaluating the procedures in place, that developing a counter-narrative to promote the culture of counter-terrorism will certainly have a reduced effect on radicalized groups that frequent, above all, the dark web. More efforts must be concentrated on those who are still in the process of approaching or on in the early stage of the radicalization process. The analysis of social network sites and media that make up the networks of interest can effectively contribute to monitoring, tracking, preventing and countering the activities that arise in the digital ecosystem. At the same time, the analytical evaluation of profiles exposed to integralist propaganda, can constitute the base to create counter-narratives to be strategically diffused and promoted.

Strategic communication principles could be the key to positively influencing the choices of borderline individuals and communities; to reverse or divert the radicalization process.

Interaction and socialization platforms functions as real case studies, where choices and disputes can be observed in the shapes of online user behavior and published user content.

Launching InfoOps actions on official and unofficial channels – in communities, groups, forums, in many-to-many conversations – can be a way to readjust and re-conceptualize outdated deception and disinformation tactics. This kind of operations would also offer the possibility to

adjust the perception of target audiences and effectively intervene to reach pre-established goals of social/national interest.

Conclusions

In conclusion, we can assert that Info Ops designed to counter terrorism should fall within the competence and the application studies of Strategic Communication for at least three reasons:

- because they require complex strategic planning
- because their area of operativity intersect same “platformized” multi-dimensional reality populated by common citizens
- because terrorist and extremist movements act like organized groups and entities, assuming themselves a strategic communicative perspective for their online propaganda.

Of course, other disciplines – international relations, geopolitics, human rights theory, public diplomacy – should provide a multidisciplinary support to such activities. But StratCom analysis should remain the core operational and theoretical fulcrum. Therefore, it is necessary to discuss and deepen “satellite” fields of communication studies, like semantics, semiotics, media studies and such, to address the matter of Strategic communication with a richer theoretical background. Only building on robust theoretical foundations it becomes possible to translate theory into systemic and semi-automated methodologies: lexicometric scans, laboratories on data processing, data monitoring and mining, data intelligence, etc.

As a final remark, the transnational need to establish cooperative observatories and groups of strategic communication scholars, should be stressed again. We need multidisciplinary teams capable of producing updated documents and offering support to national and international organizations. Likewise, it is mandatory to integrate IT developers and computational science experts into StratCom working units, so that they can provide more structured models to extract and analyze extensive datasets.

Bibliography

- Avveduto, S. (2019). *La società digitale: genere e digital divide*. Franco Angeli.
- Barrett, R. (2017). Beyond the Caliphate: Foreign Fighters and the Threat of Returnees. *The Soufan Center*. <https://thesoufancenter.org/wp-content/uploads/2017/11/Beyond-the-Caliphate-Foreign-Fighters-and-the-Threat-of-Returnees-TSC-Report-October-2017-v3.pdf>
- Ceccarini, L. (2015). *La cittadinanza online*. il Mulino.
- Craig, R.T. (1999). Communication Theory as a Field. *Communication Theory*, 9 (2), 119-161.
- Deetz, S.A. (2001). Conceptual foundations. In F.M. Jablin & L.L. Putnam (eds.), *The new handbook of organizational communication: Advances in theory, research, and methods* (pp. 3-46). Sage.
- Falkheimer, J., & Heide, M. (2018). *Strategic Communication. An Introduction*. Routledge.
- Floridi, L. (2017). *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*. Raffaello Cortina.
- Floridi, L. (2021, 25 January). Piattaforme digitali: una prospettiva filosofica. Intervista a Luciano Floridi. *Pandora, Rivista dedicato alle Piattaforme*.
- Gillespie, T. (2017). Governance of and by Platforms. In J. Burgess, A. Marwick & T. Poell, (eds.) *SAGE Handbook of Social Media* (pp. 254-278). SAGE Publications.
- Hallahan, K., Holtzhausen, D., Van Ruler, B., Verčič, D., & Sriramesh, K. (2007). Defining Strategic Communication. *International Journal of Strategic Communication*, 1, 1, 3-35.
- Peters, J.D. (1986). Institutional sources of intellectual poverty in communication research. *Communication Research*, 13, 527-559.
- Tsou, N. & Tsou, L. (2004). The Asian Volunteers in the Spanish Civil War: A Report. *Science & Society*, vol. 68, n. 3, 342-350.
- Van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford University Press.
- Wolf, M. (1985). *Teorie delle comunicazioni di massa*. Bompiani.
- Wood, G.R. (2022). The organization of volunteer battalions in Ukraine. *Constitutional Political Economy*, vol. 33, 115-134.

Maschi maltrattanti.

Narrazioni e racconti di abusi

di *Alberto Pesce**

ABSTRACT (ITA)

Il presente contributo si pone come studio pilota all'interno di un panorama complesso in cui la violenza di genere risulta essere un tema dominante e difficile da sviscerare. L'obiettivo di tale ricerca è quello di fornire ulteriori spunti di analisi e di approfondimento per meglio conoscere una problematica ancora molto diffusa, prendendola in considerazione nei termini di violenza di tipo asimmetrico. Gli abusi di genere vengono analizzati dal punto di vista di colui che commette la violenza, al fine di esaminare queste forme estreme di dominio secondo una prospettiva inconsueta. Attraverso le interviste biografiche e il colloquio diretto con i soggetti maschili maltrattanti, si possono delineare alcuni dei fattori sociali rilevanti nella violenza commessa; tra questi, si evidenziano: stereotipi di genere, ruolo androcentrico dominante o perdita di ruolo, modi di dominio. Il presente studio deve essere considerato entro un'ottica di interventi mirati che hanno lo scopo di ridurre il pericolo di recidiva del reato commesso.

Parole chiave: violenza, genere, femminicidio, abusi, habitus

Abusive males.

Narratives and tales of abuse

by *Alberto Pesce*

ABSTRACT (ENG)

This paper stands as a pilot study within a complex landscape in which gender-based violence appears to be a dominant and difficult issue to be deepened. The aim of this research is to provide further insights and analysis to better understand a still widespread issue by considering asymmetrical violence. Gender abuse is analyzed from the perspective of the one who commits the violence, in order to examine these extreme forms of domination from an unusual perspective. Through biographical interviews and direct interviewing of male abusers, some of the relevant social factors in the violence committed can be delineated; among them, the following are particularly highlighted: gender stereotypes, dominant androcentric role or loss of role, and domination modes. Our study should be considered within a perspective of targeted interventions aimed at reducing the danger of recidivism of the committed crime.

Keywords: violence, gender, femicide, abuse, habitus

* Università La Sapienza – Roma

1. Introduzione

Negli ultimi anni la violenza di genere e, in particolare, i femminicidi si sono resi riconoscibili grazie ai mezzi di comunicazione di massa.¹ Ogni giorno abbiamo notizie sui telegiornali o sui quotidiani che riguardano violenze sessuali, abusi e omicidi, o meglio femminicidi (Russel & Radford, 1992), commessi da uomini contro la propria *partner*, *ex partner*, o verso un membro femminile della propria famiglia solo perché donna, e perciò subalterna all'uomo.² Per quanto esistano diversi lavori scientifici che hanno come protagoniste le donne che subiscono i maltrattamenti (Bergen, Edleson & Renzetti, 2005; Bertolani, 2012), pochi sono i lavori sociologici a livello internazionale – e ancora meno a livello nazionale – che si occupano di chi opera la violenza (Ventimiglia, 2002; Deriu, 2012; Bourdieu, 1998a; Dobash R.P., Dobash R.E. & Cavanagh, 2009; Hearn, 1999; 2013).³ Analizzare il fenomeno della violenza di genere esaminando chi compie la violenza è una modalità per studiare questa tipologia di abusi da una diversa prospettiva, senza giustificare i maltrattanti, al fine di descrivere le dicotomie e le asimmetrie di potere presenti nella nostra società. Se i luoghi della violenza sono di solito la casa e i responsabili i membri maschili della famiglia, siamo di fronte a una fiducia tradita (Ventimiglia, 2002), poiché constatiamo la presenza di abusi laddove invece ci si dovrebbe aspettare sicurezza.

¹ Il saggio tratterà della violenza maschile contro le donne, a partire dagli esiti della nostra ricerca dottorale, conclusasi nel 2016, dal titolo *Amori che diventano odio, fattori sociali rilevanti nella violenza maschile sulle donne*, in cui si sono indagati gli abusi e i maltrattamenti operati dal genere maschile nei confronti di quello femminile. Si tratta di una ricerca pilota (Memoli & Saporiti, 1995) avente lo scopo di analizzare queste forme estreme di dominio studiando le caratteristiche di chi opera la violenza. Abbiamo utilizzato un approccio qualitativo, impiegando lo strumento dell'intervista semi-strutturata, con un universo empirico di riferimento composto da 53 detenuti condannati in via definitiva per reati di maltrattamenti, violenza sessuale e femminicidi in due istituti di pena della Lombardia, Pavia e Bollate. I fattori sociali rilevati sono stati i seguenti: ruolo androcentrico maschile, stereotipi di genere, modi di dominio. La scelta della metodologia qualitativa è coerente con l'obiettivo di voler porre al centro le persone, i loro vissuti, le loro storie e le loro esperienze, per analizzare un fenomeno ancora poco approfondito. Le aree semantiche emerse nelle interviste hanno consentito di esaminare i fattori sociali a loro collegati. Sono stati consultati, in una fase successiva, i fascicoli degli uomini che hanno partecipato alla ricerca. Inoltre, alcuni dei detenuti hanno accettato delle interviste supplementari, così da poter approfondire i loro vissuti (Corbetta, 2003). Non si è voluto, con questo studio, risolvere o fornire soluzioni taumaturgiche alla problematica complessa della violenza di genere, ma dare spunti di analisi e di approfondimento per meglio conoscere una pratica, quella della violenza maschile contro le donne, su cui sono necessarie ulteriori indagini. Gli istituti di pena sono siti strategici per trovare informazioni su questo tipo di problematica e sono luoghi decisivi per la raccolta di dati (Deriu, 2012; Dobash R.P., Dobash R.E. & Cavanagh, 2009); per questo la scelta è ricaduta su essi. Per il rispetto dovuto, utilizzando il concetto di “*primo non nuocere*”, tutte le interviste sono anonime: non sono riportate neanche le iniziali dei nomi degli intervistati, soltanto una sigla con un numero progressivo di intervista (Detenuto: D1/2/3 ecc.).

² Gli abusi operati dal genere maschile nei confronti di quello femminile sono forme estreme di dominio e possesso. Pierre Bourdieu (1998a) parla di un “ruolo androcentrico” per descrivere l'abuso di potere degli uomini sulle donne.

³ Le ricerche hanno fino a ora esaminato maggiormente le vittime della violenza: questo mio lavoro, al contrario, ha come protagonisti coloro che commettono la violenza, con l'obiettivo di far emergere i fattori sociali rilevanti.

2. Violenze e abusi: analisi delle tipologie e proposte di intervento

Lo studio della violenza di genere inizia alla fine degli anni '60 con la letteratura femminista, che analizza la condizione di subalternità della donna nei confronti degli uomini (De Beauvoir, 2008; Mitchell, 1972); successivamente, tale tema viene studiato in particolare dalle scienze sociali.⁴

I dati internazionali e nazionali sulla violenza di genere confermano la natura asimmetrica degli abusi. I dati del WHO evidenziano come il femminicidio sia la causa del maggior numero di morti violente delle donne. Esistono nazioni nel mondo in cui permangono violenze di tipo tradizionale, come il matrimonio forzato e le mutilazioni genitali femminili.⁵ In campo nazionale, i dati dell'ISTAT, dell'EURES e della "Casa delle donne per non subire violenza" di Bologna sottolineano come circa una donna su tre, in Italia, abbia subito almeno un tipo di violenza nella sua vita. Circa il 38% degli assassini totali in Italia ha come vittima una donna e la maggior parte di questi omicidi, circa il 33% del totale, sono femminicidi. La violenza è operata di solito dal *partner*, da un *ex partner* o da un familiare. Il luogo principale della violenza è la casa. La donna conosce il suo aggressore nove volte su dieci.

La violenza ha varie forme: può essere letale e non letale, oppure fisica, psicologica o simbolica (Bourdieu, 1998a; WHO, 2002; 2005; Pitch, 1998). Tutte queste tipologie vengono utilizzate dagli uomini per avere un potere e un dominio di tipo asimmetrico sulle donne, per controllarle e possederle. La violenza viene, a volte, naturalizzata, o meglio, viene ritenuta normale dalle stesse vittime (Tortolici, 2005; 2006).⁶

La teoria della violenza simbolica è utile per identificare pratiche o significati degli abusi e per comprendere come questi siano considerati naturali sia dalle vittime che dagli autori (Bourdieu,

⁴ Gli scienziati sociali hanno adottato due approcci dicotomici per analizzare la violenza di genere. I teorici della "violenza simmetrica" nelle relazioni di coppia sottolineano che gli abusi sono bidirezionali, duali, operati da entrambi i generi in maniera analoga (Straus, Gelles, & Steimetz, 2006). Dunque, non ci sarebbe differenza tra uomo e donna, entrambi i sessi possono essere violenti nelle relazioni affettive. I teorici della "violenza asimmetrica", al contrario, analizzano la violenza come operata da un genere, quello maschile, contro quello femminile, per avere dominio e controllo (Bourdieu, 1998a; Dobash R.P., Dobash R.E. & Cavanagh, 2009). La presente ricerca fa riferimento agli autori che identificano la violenza come asimmetrica, unidirezionale, perpetrata dagli uomini contro le donne. Gli studi più interessanti sugli uomini maltrattanti sono quelli di Pierre Bourdieu e di Russel Dobash e Rebecca Dobash a livello internazionale, di Carmine Ventimiglia e Marco Deriu a livello nazionale. Questi autori hanno analizzato la violenza maschile con lavori teorici ed empirici.

⁵ Per quanto concerne il matrimonio forzato, questo tipo di pratica culturale è stata importata anche in Italia. Di seguito riporto una parte di una intervista a un detenuto condannato per violenza sessuale e maltrattamenti nei riguardi della propria moglie, che spiega come sia avvenuto il matrimonio, forzato, organizzato dai membri maschili delle due famiglie: "*La mia famiglia ha organizzato il matrimonio, è stato organizzato dalla mia famiglia, dai miei genitori, mio padre, e dei genitori di lei, dal padre. Firmato contratto, sposati. Non ho fatto violenza sessuale, le pare? Non si può violentare la moglie. Sua amica italiana l'ha convinta a denunciare. Sì, controllavo dove andava, che faceva, il telefono, ma normale tra marito e moglie. Solo dopo firmato contratto ci siamo visti, per noi il nostro paese sposarsi così, famiglie mettono d'accordo, firmiamo contratto e sposiamo*" (D34).

⁶ Visti i lavori ridotti sui protagonisti della violenza, la ricerca è stata uno studio pilota (Memoli & Saporiti, 1995, p. 105).

1998a; 2003), in una cornice simbolica e culturale che articola e considera la violenza come “data per scontata”, fabbricando gerarchie, ruoli e sistemi di percezione della realtà sociale per opposizioni e contrapposizioni tra maschile e femminile (Tortolici, 2005). Si evidenzia una asimmetria di potere tra uomini e donne, considerata ineluttabile dalle vittime e dagli aggressori nelle relazioni intime e tanto più forte perché ritenuta legittima e naturale da entrambi i generi. Prima che intervenga la violenza fisica, vi è spesso un altro tipo di violenza, quella simbolica. La violenza simbolica è una violenza “dolce”, insensibile, invisibile per le stesse vittime.⁷

L'analisi delle interviste ai maltrattanti ha fatto emergere alcuni fattori sociali rilevanti, come il ruolo androcentrico, gli stereotipi di genere e i modi di controllo, offrendo anche dei risultati inattesi.⁸ Il ruolo androgeno posseduto da alcuni uomini è uno dei fattori sociali rilevanti e presuppone sia una cornice di abusi sia un controllo e una violenza continui da parte dell'uomo. Egli identifica la relazione intima in maniera asimmetrica attraverso una separazione tra *habitus* di genere maschile, e perciò dominante, e *habitus* femminile subalterno (Bourdieu, 1998a).

D'altronde vi sono uomini che operano la violenza solo dopo una separazione oppure un tradimento, senza aver utilizzato prima nessuna forma di abusi contro la *partner*. Non sono uomini “*out of the blue*” (Dobash R.P., Dobash R.E. & Cavanagh, 2009), con azioni, comportamenti ed atteggiamenti violenti generati dal nulla, anche se in questi uomini sembrano mancare alcuni elementi distintivi del patriarcato, essi arrivano a compiere gesti di violenza non fatale fino al femminicidio. Questi uomini non posseggono un ruolo androcentrico dominante, eppure al termine della relazione subiscono una perdita di ruolo, dal momento che s'identificano con il pilastro della famiglia. Una volta dissolta una istituzione che ritengono inamovibile nel tempo, per riacquisire il proprio ruolo e la propria identità sociale smarrita mettono in atto abusi che gli permetterebbero di riappropriarsi di ciò che hanno smarrito, ovvero la *partner*. Non riuscendovi e sentendosi colpiti da uno stigma sociale (Goffman, 1983), operano la violenza

⁷ In *Meditazioni Pascaliane* Pierre Bourdieu (1998b) sostiene che la violenza simbolica è quella coercizione che si istituisce solo per il tramite dell'adesione dei dominati, perché per pensarsi, o meglio, per pensare il proprio rapporto con il dominio, si hanno solo gli strumenti di conoscenza che si condividono con il dominante. Il ruolo maschile dominante si impone con il dominio e il controllo attraverso la violenza fisica e simbolica.

⁸ Di seguito alcuni stralci di interviste che riguardano gli stereotipi di genere:

“Non è al corrente di come si comportano quelle donne lì, sono delle vere artiste. Lei era abbastanza intelligente, abbastanza. Voleva fare la bella vita, io la mantenevo a lei, alla madre e ai figli che aveva in Ucraina, e chi pagava ero io ... Poi conosce un'amica, una russa, anche lei in giro per rovinare gli uomini e basta” (D2).

“Era una donna bella, molto bella, lei aveva bisogno di me, io la coccolavo. Era lei che mi chiedeva di aiutarla, era una ninfomane, la toccavo spesso durante la mia professione. Ne ho approfittato, ero attratto da lei, era bellissima, aveva anche rapporti con altri, e io sapevo che li aveva. Io ero una vittima della sua bellezza e sapevo che era una donna facile” (D11).

“Una donna facile, lei mi ha denunciato ma io nego la violenza, era consenziente e lei mi ha rovinato. La conoscevo, era una puttana ... adesso neanche con le donne puttane si può fare sesso” (D31).

come unico mezzo per potersi riprendere la propria identità, fino alla sua forma più estrema, il femminicidio.⁹

Un risultato inatteso è l'emersione di una giustificazione della violenza sessuale, o meglio, di una negazione della stessa se operata su due categorie distinte di donne: si tratta, in questo caso, di abusi che hanno alla fine la medesima spiegazione. Sia la violenza sessuale contro le proprie *partner* sia quella sulle prostitute è classificata come una “non violenza”: non si può violentare la propria moglie o *partner*, così come non si può stuprare una donna che vende sesso. Questa è, in definitiva, una costruzione mentale e culturale della violenza.¹⁰

La tipologia di controllo più utilizzata contro le donne è quella economica.¹¹ In un'ottica di intervento per il servizio sociale è interessante far emergere come questo tipo di dipendenza, ovvero la mancanza di reddito autonomo, sia una delle cause che impediscono l'emancipazione della donna dal rapporto violento.

Approvare uno strumento di supporto al reddito come la *Renta Activa de Inserción* istituita in Spagna – e non presente in Italia come una delle grandi incompiute della legge quadro per la realizzazione del sistema integrato di interventi e servizi sociali, inserito nella legge 328 del 2000 – potrebbe essere un valido mezzo per l'allontanamento dai luoghi degli abusi.

È necessario, sempre in una ottica di intervento per i servizi sociali, programmare interventi mirati per gli uomini maltrattanti, attraverso percorsi di ascolto dentro e soprattutto fuori dal carcere. Come suggerito infatti dagli operatori sociali intervistati, che operano all'interno delle strutture penitenziarie – terreno della presente ricerca –, per ridurre il pericolo di recidiva è

⁹ Nei femminicidi (14 casi sui 53 esaminati) la separazione e la voglia di indipendenza della donna sono la causa principale della violenza omicida da parte dell'uomo; in questi casi non vi erano stati abusi o maltrattamenti precedenti: la violenza esplose dopo la separazione. Più che di un ruolo androcentrico, possiamo parlare di una perdita di ruolo, di una identità maschile smarrita: la violenza è il mezzo per riappropriarsi dell'identità perduta e liberarsi da un presunto *stigma* di cui questi uomini si sentono vittima.

¹⁰ Alcuni stralci di interviste su cui emergono le giustificazioni sulle violenze sessuali operate ai danni della propria moglie o di una prostituta; in entrambi i casi, per questi uomini non esiste la violenza, non si può violentare la propria moglie e neanche una prostituta: “*Il reato di violenza sessuale va rivisto, credono alle donne e basta. C'è gente che dopo vent'anni di matrimonio è in galera perché ha violentato la moglie, ma si può essere violentati dal proprio marito, ma si può?! È stata la sua parola contro la mia: la sua, quella di una puttana, vale, la mia no, ma lei era consenziente*” (D12).

“*Una prostituta romena, l'ho rapinata, era il modo più facile, più facile per fare soldi, più facile che rapinare una banca – ho pensato – mollano subito i soldi, tanti e non fanno resistenza. Non ho usato violenza con lei... sì, magari si sarà spaventata, ma dopo gli ho chiesto un rapporto sessuale e lei ha acconsentito, lei si è concessa forse per paura, non lo so, ma era consenziente. Comunque, è discutibile perché non è uno stupro, gli stupri lo so, sono diversi, lei era consenziente fino a prova contraria. Mi viene una domanda, si può commettere uno stupro senza sapere di averlo commesso? Stiamo parlando di una donna che vende il proprio corpo, bisogna raccontarli bene i fatti. Se l'ho fatto devo scontare, ma non è chiaro, io davo per scontato che è una prostituta. Io vorrei proprio ragionare se esiste questo stupro, lei era consenziente, zero giorni di prognosi, non sussiste sto reato solo per aver avuto un rapporto con una troia? Mica è rimasta traumatizzata! Ma neanche per sogno, non c'è niente di concreto, ce l'hanno con me i carabinieri e i giudici ce l'hanno sempre avuta con me*” (D25).

¹¹ I modi di controllo più utilizzati sono quello economico e le restrizioni di movimento; si sono registrati nuovi modi di controllo non rilevati in letteratura, come il controllo attraverso parenti o amici. Gli stereotipi di genere sono presenti sia nel ritenere consenziente la donna abusata, naturalizzando la violenza, sia nella presunta richiesta di protezione da parte della donna.

necessario un ascolto che prosegua anche fuori dal carcere.¹² La ricerca può avere degli approfondimenti futuri di sicuro interesse per la sociologia e per le scienze sociali, ovvero un'analisi su larga scala sugli uomini maltrattanti. Questo è uno degli accertamenti necessari. Un altro tema da analizzare è la violenza subita dalle donne immigrate: in questo caso, è necessario prendere come soggetti di studio gli uomini maltrattanti stranieri e perciò accertare e analizzare un tipo di violenza tradizionale come il matrimonio forzato o le mutilazioni genitali femminili, spiegate in un'ottica maschile dominante.

Un'analisi approfondita delle dinamiche e della costruzione della violenza da parte degli uomini attraverso interviste biografiche, storie di vita e colloqui in profondità potrebbe far emergere i lati nascosti della violenza, su cui, ad oggi, sappiamo ben poco. Lo studio sulla costruzione maschile della violenza è un lavoro auspicabile anche in relazione a interventi per i servizi sociali. Conosciamo molti vissuti di donne vittime di maltrattamenti, ora ci si deve concentrare sulla costruzione culturale della violenza attraverso i vissuti e le storie di chi la opera, ovvero gli uomini.

Tra gli altri, appare opportuno approfondire il tema della violenza operata contro le prostitute. Le violenze sessuali contro la *partner* e contro le prostitute, nei racconti degli abusanti, hanno le stesse giustificazioni, nel senso che non c'è violenza contro la propria moglie o *partner* così come non c'è violenza contro chi vende sesso.

Bisogna approfondire le giustificazioni dei maltrattanti in una visione di analisi sociologica. La giustificazione più utilizzata dagli uomini riguarda la consensualità da parte delle donne che, appunto, in quanto consenzienti, non vengono abusate.

¹² Le ricerche debbono essere uno strumento per gli interventi di *policy* riguardanti i servizi sociali, strumento da cui attingere per creare e organizzare gli interventi cercando di ridurre e far cessare un fenomeno. Nella ricerca non abbiamo di fronte le classi più povere: la maggior parte degli intervistati, a livello di reddito, faceva parte delle classi medio-alte; vi sono, naturalmente, pochi casi di alto disagio sociale, per questo la riconoscibilità di una situazione in cui può nascere la violenza familiare è estremamente importante. Di seguito uno stralcio di una intervista a un detenuto in cui il disagio sociale era molto pronunciato:

“Dietro una tragedia c'è sempre una storia”.

Detenuto 29 - Femminicidio della madre.

“Ero stampatore, guadagnavo bene, 2500 euro al mese. Io e mia madre eravamo alcolisti, mi sono rovinato la vita, sia mia sia quella di mia madre. L'ho uccisa, non ho scusanti. Avevo perso il lavoro, la ditta è fallita, bevevo per farmi male, pensi, ho ucciso mia madre per una pizza ai carciofi. Succede la sera, la mattina mi disse 'vai a prendere il pane', avevamo gli ultimi cinque euro. Aveva il volto tumefatto, si siede sul letto, io la chiamo, non risponde, chiamo il 118 ed era morta. Non ho trovato lavoro, a casa litigavamo, mio padre era morto per un tumore qualche anno prima, io ancora se... anzi, l'assassino sono io, il rimorso mi riporterà per tutta la vita, sono il primo ad ammetterlo, ma le bestie sono altre, le mie sorelle. L'assassino sono io, sono il primo ad ammetterlo ma le bestie sono altre, si vergognavano di mia madre e se ne sono disinteressate, addirittura quando la incontravano cambiavano strada. Nessuno ci ha aiutati, nessuno la veniva a trovare, eravamo sotto sfratto, con la luce e il gas tagliato. Veda dottore, dietro una tragedia c'è sempre una storia: le tragedie non succedono a caso, io vivo per mia madre e mia madre viveva per me. Abusavo di alcol solo quando stavo a casa con lei, a casa non avevo pace. Il mio problema non è il carcere, il mio problema è il rimorso che ho dentro. Io non sono un criminale, ma è giusto che paghi. Io, a testa china, posso solo accettare”.

3. Conclusioni

Ius utendi et abutendi: il diritto di possedere e usare una cosa in maniera piena da parte del proprietario. È questa la volontà che emerge nei racconti dei maltrattanti, il desiderio da parte degli uomini di controllare e dominare le donne attraverso l'uso della violenza fisica, psicologica e simbolica.¹³ La violenza è normalizzata e naturalizzata da questi uomini, e a volte anche dalle donne, permeati entrambi dalla violenza simbolica e da *habitus* di genere ben distinti e asimmetrici, il maschile dominante e il femminile subalterno, fino ad arrivare, in alcuni casi, alla disumanizzazione della vittima.¹⁴

Emergono due categorie di uomini maltrattanti: la prima è rappresentata da coloro i quali posseggono un ruolo androcentrico con una identità violenta; la seconda si riferisce a coloro che subiscono – a seguito dell'emancipazione della donna o della sua volontà di abbandonare un rapporto sentimentale – una perdita di ruolo, di identità, sentendosi marchiati da uno stigma sociale. Questi uomini, per riottenere la propria identità, debbono riacquistare ciò che, secondo la loro costruzione mentale, sociale e culturale, hanno perduto, ovvero la donna. Prima della separazione non vi erano stati atti violenti, ma, se non riescono a ottenere ciò che hanno perso, questi soggetti operano la violenza fino al suo atto estremo, il femminicidio.

Siamo di fronte a cambiamenti sociali e culturali continui, ma gli abusi maschili contro le donne si presentano ancora come un tema estremamente rilevante, che merita studio e analisi scientifiche. In merito al dominio maschile, Pierre Bourdieu (1998a, p. 133) sostiene che questo è “iscritto nei millenni nell'oggettività delle strutture sociali e nella soggettività delle strutture cognitive”. Dobbiamo ancora analizzare in profondità questo fenomeno, trovando le contromisure culturali e sociali per un futuro prossimo, al fine di farlo cessare.

¹³ Lo *Ius utendi et abutendi* è una norma del diritto romano che regola la possibilità di usare e consumare, in piena libertà, i beni da parte del proprietario. Questa norma permette al titolare di comportarsi, rispetto alla cosa posseduta, nel modo che ritiene più opportuno.

¹⁴ Le vittime sono “cose”, oggetti da rompere o distruggere, non essere umani:

Detenuto 18 - Femminicidio di una prostituta.

“Ero agricoltore, famiglia contadina, terza media, avevo 26 anni quando l'ho uccisa. Non avevo nulla contro le prostitute, lei lavorava, l'avevo vista due volte. Sì, avevo rapporti con lei, avevo bisogno di soldi e così mi ero messo a rapinare le prostitute, ero incensurato. Quando ho provato a rapinarla lei ha reagito, ho pensato ‘o lei o io’. Le altre mi davano tutto, lei ha reagito e l'ho accoltellata alla gola. Nessuno ha il diritto di togliere la vita. Io sono scappato ed è morta dissanguata. Colpo sicuro, le prostitute erano macchine che facevano soldi, oggetti, straniere, facevano soldi a palate, le rapinavo perché erano facili, dei bancomat”.

Bibliografia

- Bergen, R.K., Edleson, J.L. & Renzetti, C.M. (2005). *Violence against woman*. Pearson.
- Bertolani, B. (2012). Gli uomini e la violenza maschilista. La testimonianza delle donne. In M. Deriu (a cura di), *Il continente sconosciuto* (pp. 21-31). Regione Emilia-Romagna.
- Bourdieu, P. (1998a). *Il dominio maschile*. Feltrinelli.
- Bourdieu, P. (1988b). *Meditazioni Pascaliane*. Feltrinelli.
- Bourdieu, P. (2003). *Per una teoria della pratica: con tre studi di etnologia cabila*. Raffaello Cortina.
- Corbetta, P. (2003). *La ricerca sociale: metodologia e tecniche* (vol. III: *Le tecniche qualitative*). Il Mulino.
- De Beauvoir, S. (2008). *Il secondo sesso*. Il Saggiatore.
- Dobash, R.P., Dobash, R.E. & Cavanagh, K. (July 2009). "Out of the blue", Men who murder an intimate partner. *Feminist Criminology*, 4 (3), 194-225.
- Deriu, M. (a cura di). (2012). *Il continente sconosciuto, gli uomini e la violenza maschile*. Regione Emilia-Romagna.
- Goffman, E. (1983). *Stigma l'identità negata*. Giuffrè Editore.
- Hearn, J. (1999, 20-26 giugno). The violence of men: men doing, talking and responding to violence against known women. Women's World 1999. 7th International Interdisciplinary Congress on Women, Tromsø, Norway. http://www.europrofem.org/contri/2_04_en/enviol/-Hearn_Jeff2.pdf
- Hearn, J. (2013). The sociological significance of domestic violence: Tensions, paradoxes and Implications. *Current Sociology*, 61 (2), 152-170.
- Memoli, R. & Saporiti, A. (1995). *Disegno della ricerca e analisi dei dati*. Euroma La Goliardica.
- Mitchell, J. (1972). *La condizione della donna, il nuovo femminismo*. Einaudi.
- Pitch, T. (1998). *Un diritto per due*. Il Saggiatore.
- Russel, E.H. & Radford, J. (1992). *Femicide: the politics of woman killing*. Twayne Publishers.
- Straus, M. (1992). Sociological research and social policy. The case of family violence. *Sociological Forum*, 7 (2), 211-237.
- Straus, M.A., Hamby, S.L., McCoy, S.B. & Sugarman, D.B. (1996). The revised conflict tactics scales (CTS2) development and preliminary psychometric data. *Journal of Family Issue*, 17 (3), 283-316.
- Straus, M., Gelles, J. & Steimetz, S.K. (2006). *Behind Closed Doors: Violence in the American Family*. Garden City.
- Tortolici, B. (2005). *Violenza e dintorni*. Armando.
- Tortolici, B. (2006). *Appartenenza, paura, vergogna. L'io e l'altro antropologico*. Monolite Editore.

Ventimiglia, C. (2002). *La fiducia tradita, storie dette e raccontate di partner violenti*. Franco Angeli.

WHO. (2002). *Violenza e salute nel mondo. Rapporto dell'organizzazione mondiale della sanità. Quaderni di sanità pubblica*. CIS Editore.

WHO. (2005). *Multi country study on women's health and domestic violence against woman*. WHO press.

OSSERVATORIO SULLA CONTEMPORANEITÀ

Corpo reale e Corpo virtuale Ovvero, come potrebbe cambiare la medicina di *Federico E. Perozziello**

ABSTRACT (ITA)

La medicina sta cambiando rapidamente: l'introduzione diffusa di una tecnologia informatica su una base elettronica avanzata e alla portata economica di molti ha ormai rivoluzionato il modo di interagire tra il medico e il suo paziente. Tale rapporto si avvia a diventare sempre più virtuale, basato cioè su quella che viene presentata come un'elaborazione informatica dei bisogni di un essere umano. La Pandemia da Covid-19 ha accelerato in modo esponenziale questo processo: cambiamenti che erano in corso, ma si pensava dovessero impiegare ancora un tempo significativo per compiersi, sono stati invece introdotti nel vivere comune in pochi mesi, rivoluzionando abitudini e stili di vita che apparivano stabili e sicuri da decenni. Anche la medicina sta vivendo questi cambiamenti, che sono avvenuti senza destare clamore in quanto la situazione di emergenza causata dal virus Sars-Cov-2 ha travolto e mascherato ogni tipo di resistenza alla nuova interazione umana. Questo saggio vuole essere una riflessione riguardo un processo complesso ancora in atto, anche se naturalmente non è in grado di fornire risposte certe sull'esito di questi fenomeni.

Parole chiave: corpo, conoscenza, realtà, virtualità, medicina

Real body and Virtual body How medicine could change by *Federico E. Perozziello*

ABSTRACT (ENG)

Medicine is quickly changing: the widespread introduction of computer technology on an advanced electronic basis and within the economic reach of many people has now revolutionized the way in which the doctor and his patient interact. This relationship is set to become increasingly virtual, based on what is presented as a computer processing of a human being's needs. The Covid-19 pandemic has exponentially accelerated this process: changes that were underway, but were thought to take a significant amount of time to take place, were instead introduced into the mainstream in a matter of month, revolutionizing habits and lifestyles that had appeared stable and secure for decades. Medicine too has undergone and is experiencing these changes, which have occurred without causing a stir as the emergency situation caused by the Sars-Cov-2 virus has overwhelmed and masked any resistance to the new human interaction. This essay is understood to be a reflection on a complex process that is still underway, even though it is of course unable to provide certain answers about the outcome of these phenomena.

Keywords: body, knowledge, reality, virtuality, medicine

* UniTreEdu

*Soy ciego y nada sé, pero preveo que son más los caminos
Sono cieco e ignorante, ma intuisco che molte sono le strade
I'm blind and ignorant, but I can see that there are many paths*
(Borges, 2013)

1. Introduzione

Matrix è un film uscito nelle sale nel 1999, diretto dai fratelli Andy e Larry Wachowski. Girato per lo più in Australia, primo film di una trilogia di grande successo di cui è recentemente uscita la quarta parte, è risultato vincitore di quattro premi Oscar. Gli autori della Trilogia di *Matrix* sono i fratelli Laurence e Andrew Paul Wachowski – il primo soprannominato Larry, nato nel 1965, il secondo detto Andy, classe 1967 –, due allora giovani registi che apparvero assolutamente controcorrente per l'assoluta novità delle tematiche trattate nella loro pellicola.

La struttura narrativa di questo film è articolata nel modo seguente: nell'anno 2199, in un Pianeta Terra devastato dall'inquinamento e dominato dalle macchine, gli esseri umani sono tenuti in vita in una realtà virtuale generata direttamente nel loro sistema nervoso centrale, perché i loro corpi possono produrre grandi quantità di energia bioelettrica in grado di alimentare le macchine che dominano il mondo reale, ridotto ormai a un deserto disseminato di strutture tecnologiche guidate da una Intelligenza Artificiale dal potere quasi illimitato; queste macchine si sono autoconstruite e si riparano da sole. Gli esseri umani dormienti credono di vivere in modo libero e naturale nel XXII secolo, invece tutto ciò che essi avvertono con i loro sensi è solo una finzione, una realtà virtuale che serve a renderli degli schiavi, e per giunta individui felici, e che nasconde loro una terribile verità.

La maggior parte di loro dorme immersa in un liquido nutritivo e ha il cervello collegato a un Calcolatore, un'Intelligenza Artificiale artefice di un programma che simula la realtà di nome "Matrix" e lo fa in modo totale e convincente, creando una realtà virtuale assoluta da cui è quasi impossibile evadere (Bassler, 2017). Tuttavia, come abbiamo detto, gli esseri umani non devono solo sognare perché hanno un compito molto importante: sono destinati a produrre energia con cui alimentare le macchine attraverso le reazioni biochimiche generate dai loro corpi, adoperati come degli accumulatori naturali di energia. Il programma che controlla e crea la realtà virtuale è strutturato talmente bene da apparire come persuasivo e convincente per un mondo che non esiste, tanto che uno dei protagonisti del racconto cinematografico può asserire: "Matrix è ovunque. È intorno a noi. Anche adesso, nella stanza in cui siamo. È quello che vedi quando ti affacci alla finestra o quando accendi il televisore. L'avverti quando vai al lavoro, quando vai in

chiesa, quando paghi le tasse. È il mondo che ti è stato messo davanti agli occhi per nasconderti la verità” (*Matrix*, I Episodio, 1999).

Con il tempo, questo programma di simulazione è stato accuratamente perfezionato e adattato alle aspettative di milioni e forse miliardi di esseri umani dormienti. Alcuni di loro, pochi per la verità, si sono svegliati, hanno compreso la verità della loro miserabile condizione e hanno iniziato a lottare contro le Macchine e la realtà artificiosa che esse producono. I Computer che controllano il Mondo hanno inviato a combattere contro questi difensori della residua libertà degli agenti di una polizia anch’essa virtuale, i quali appaiono tutti come la copia all’infinito dello stesso individuo, il famigerato e quasi invulnerabile Agente Smith. Quest’ultimo ha le idee ben chiare su quello che debba essere il proprio compito e si prende il tempo di spiegare alle vittime delle sue azioni repressive come sia stata costruita quella realtà virtuale che li avviluppa, quel mondo a cui loro – i destati dalla simulazione – si sono ribellati. Matrix è un programma, un software e uno scenario costruito nelle loro menti che li spinge a credere all’esistenza di un mondo inesistente che, per chi dorme in una bolla di plastica, è invece un universo assolutamente reale. Così lo illustra l’Agente Smith:

Tu sapevi che la prima Matrix era stata progettata per essere un mondo umano ideale? Dove non si soffriva, dove erano felici tutti quanti e contenti. Fu un disastro. Nessuno si adattò a quel programma, andarono perduti interi raccolti. Tra noi [le Macchine] ci fu chi pensò a errori nel linguaggio di programmazione e nel descrivere il vostro mondo ideale, ma io ritengo che, in quanto specie, il genere umano riconosca come propria una realtà di miseria e di sofferenza. Quello del mondo ideale era un sogno dal quale il vostro primitivo cervello cercava e si sforzava di liberarsi. Ecco perché poi Matrix è stata riprogettata così (*Matrix*, I Episodio, 1999).

2. Il concetto di corpo e il suo rapporto con la realtà

In realtà, l’idea dei Fratelli Wachowski non era poi così nuova. Leggiamo ad esempio quello che scrisse il filosofo francese René Descartes (1596-1650), soprannominato Cartesio, nell’anno 1637 e nella prima edizione del celebre saggio *Il Discorso sul Metodo*, che viene considerato uno dei pilastri su cui si è fondato e costruito il moderno metodo scientifico:

Esaminando con attenzione ciò che ero e vedendo che potevo fingere di non avere nessun corpo e che non esistesse il mondo o altro luogo dove io fossi, ma non potevo fingere di non esserci, perché dal fatto stesso di dubitare delle altre cose ne conseguiva nel modo più evidente e certo che io esistevo. Se io avessi solamente cessato di pensare, ancorché tutto il resto di quel che avevo immaginato fosse stato veramente, non avrei avuto ragione alcuna di credere di essere mai esistito. Ne conclusi di essere io stesso una

sostanza di cui tutta l'essenza o natura consisteva solo nel pensare e che per esistere non aveva bisogno di un luogo, né questo dipendeva da qualcosa di materiale. Ciò che definivo come Io, vale a dire l'anima per cui io sono quel che sono, è qualcosa d'interamente distinto dal corpo ed è tanto più facilmente riconoscibile, perché se anche il corpo non esistesse, non per questo l'Io cesserebbe di essere tutto ciò che è (Descartes, 2000).

Vediamo come già Cartesio si fosse posto il problema di indagare il rapporto tra la realtà e la simulazione della stessa. Tuttavia, anche lo stesso Descartes non era stato il primo studioso a porsi certe domande. La difficoltà di discernere la vera natura delle cose era già stata immaginata nel Mito della Caverna elaborato da Platone (428-347 a.C.) e descritto nel dialogo *La Repubblica* (Platone, 2000). Nel racconto di Platone, alcuni uomini incatenati dalla nascita sul fondo di una caverna e con la testa rivolta forzatamente alla parete di fondo possono scorgere e apprezzare unicamente le ombre proiettate sulla roccia da un qualcosa che si muove alle loro spalle. Chi riuscisse a liberarsi dalle catene e a fuggire, resterebbe dapprima abbagliato dalla luce del Sole e dalla diversa verità delle cose e, ritornato nella caverna, non riuscirebbe a convincere i compagni a liberarsi e a uscire da quell'antro, un recesso divenuto ormai un luogo rassicurante poiché unica fonte certa di conoscenza per la maggioranza di quei prigionieri.

Qualche secolo prima di Cartesio, in pieno Medioevo, un altro pensatore lo aveva preceduto nell'esaminare una possibile fonte di conoscenza attraverso lo strumento costituito dal corpo e questi si chiamava Ibn Sînâ. Era un celebre medico, oltre che un acuto filosofo, di cui gli occidentali latinizzarono il nome in quello di Avicenna (980-1037), autore di oltre 250 opere di medicina e di filosofia. Il *Canone di Avicenna*, il suo libro più diffuso, rimase alla base degli insegnamenti medici nelle Università europee fino al XVIII secolo inoltrato. Esiste un passo di una sua opera in cui egli riflette sull'esistenza dell'anima e in cui cerca di dimostrare, attraverso degli argomenti strettamente razionali, come questa venga percepita all'interno del corpo di un uomo e come una dimensione spirituale accompagni in modo inestricabile la materia biologica. Quello formulato da Avicenna era il così detto "Argomento dell'Uomo volante":

Mettiamo che uno di noi s'immagini di essere stato creato in un solo istante e creato perfetto, ma che la sua vista sia offuscata, [...] che sia stato creato e lasciato cadere nell'aria o nel vuoto, in modo che la consistenza dell'aria non faccia resistenza, così che egli non la possa sentire; che le sue membra siano separate e non s'incontrino e non si tocchino. Allora egli rifletterà: si può affermare l'esistenza della propria essenza senza dubitare di esistere e malgrado ciò non affermare l'esistenza né delle estremità delle proprie membra, né dell'interno delle proprie viscere, né del cuore, né del cervello, né di alcuna cosa esteriore? [...] O meglio, egli affermerà la propria essenza, ma non affermerà in essa né la lunghezza, né la larghezza, né la profondità. Se in questo stato gli sarà possibile immaginare una mano oppure un'altra

parte del corpo, non le immaginerà affatto come parti della propria essenza. [...] Dunque l'essenza, la cui esistenza è stata affermata, possiede una proprietà in quanto quest'uomo è in sé stesso altro dal proprio corpo e dalle proprie membra, che non sono state prese in considerazione. Allora colui che si riconosce possiede un mezzo per affermare di esistere, in virtù dell'esistenza dell'anima, come qualcosa di altro dal corpo o, per meglio dire, senza corpo (Badawi, 1993).

Grazie al suo ragionamento, Avicenna teorizzò la possibilità che non esistesse soltanto la materia nella composizione degli esseri umani. Le persone erano altro da sé e il loro corpo non era un semplice e logoro vestito di carne, un contenitore, come aveva affermato S. Ambrogio di Milano nel IV secolo d.C. (S. Ambrogio, 2002). Un tesoro costituito dall'anima pervadeva l'essenza dell'uomo, lo giustificava davanti all'oscura tirannia della materia e lo rendeva qualcosa di diverso e di più grande. Tuttavia, gli uomini continuavano a essere dei dormienti, incatenati metaforicamente nel fondo della Caverna descritta da Platone, fino a che non si fossero liberati dal Velo di Maya, il quale, secondo il filosofo Arthur Schopenhauer (1788-1860), offuscava la vista dell'uomo e impediva allo sguardo di conoscere la verità delle cose e la vera natura del corpo (Schopenhauer, 2006).

La rappresentazione del corpo nell'immaginario e nella cultura umana non era del resto mai stata univoca: si può evidenziare come ogni civiltà abbia elaborato diverse immagini e molteplici concezioni del corpo. La rappresentazione della figura del martire cristiano Sebastiano, un militare ucciso durante l'ultima grande persecuzione degli imperatori Domiziano e Galerio nell'anno 303 d.C., è stata per gli artisti di ogni tempo una delle maggiori dimostrazioni della capacità di rappresentare l'anatomia e la fisicità del corpo. San Sebastiano e la sua corporeità risultano un'icona costante della rappresentazione del corpo che ha attraversato tutta la storia dell'arte e dell'immaginario occidentale. Tuttavia, anche le immagini più familiari e consuete possono recare in sé dei messaggi non sempre pienamente comprensibili, a volte magari di carattere inquietante, oppure inspiegabili e quasi di natura surreale, come nel dipinto con San Sebastiano di Antonello da Messina dell'anno 1478. Le illustrazioni del soma del santo martire possiedono di solito le caratteristiche di una rassicurante fisicità muscolare, caratteristica evidente, ad esempio, nel dipinto di Andrea Mantegna del 1481, mentre mostrano sullo sfondo dell'opera d'arte elementi di ben diverso significato. Nel personaggio di Sebastiano il corpo e il dolore appaiono essere legati tra loro attraverso un vincolo indissolubile e di natura ambigua. La rappresentazione del dolore permette delle visioni didascaliche che possono essere proposte all'osservatore come dei modelli positivi, nonostante alcune ambiguità interpretative legate a una sapiente deformazione in senso languido dell'immagine, come nell'illustrazione di questo Santo operata per due volte da Domínikos Theotokópoulos, detto El Greco (1577-1610), in cui il dolore che il corpo dovrebbe emanare in seguito alle ferite inferte dalle frecce sfuma invece in

una sensualità androgina dell'immagine che finisce per caricarla di significati e di allusioni sessuali (Danieli, 2007).

Il nostro corpo, così come siamo abituati a concepirlo, a pensarlo e a viverlo, è dunque l'esito finale di processi culturali caratterizzati storicamente. In questo percorso di costruzione concettuale, un ruolo importante ha avuto quella che è stata definita come la Dicotomia Cartesiana, cioè la distinzione tra *Res extensa*, ovvero la parte fisica del corpo umano, e la *Res cogitans*, cioè la componente psicologica dello stesso (Descartes, 2016). Questo dualismo, proposto da Cartesio nelle sue *Meditazioni metafisiche* del 1641, ha permeato tutto l'itinerario conoscitivo e di progresso dell'Occidente e contribuito in modo importante a una costruzione coerente della medicina scientifica. Secondo Cartesio, la *Res extensa* si poteva considerare come una qualità della corporeità che rispondeva a delle leggi fisiche e meccaniche e che poteva essere indagata attraverso la fisiologia e le scienze naturali. La *Res cogitans* veniva invece definita come un qualcosa di pensante e che aveva consapevolezza del proprio sé; era un elemento di tipo immateriale e non misurabile e si poteva studiare attraverso la psicologia e le scienze umane. Le conseguenze di tale dicotomia non furono solo in questa divisione concettuale, ma esercitarono anche una valenza profonda destinata a durare nei secoli. La Dicotomia cartesiana aprì la strada a una concezione semplicistica del corpo umano da cui nacque il Meccanicismo, una teoria filosofica e scientifica formulata inizialmente dal matematico napoletano Giovanni Alfonso Borrelli (1608-1679), uno studioso vicino all'esperienza e all'insegnamento di Galileo Galilei. Secondo questa visione, l'essere umano non era altro che una macchina, più complicata, certamente, dei meccanismi che l'uomo era in grado di costruire, ma di cui era possibile comprendere il funzionamento e in seguito spesso riprodurlo, riparando le parti che si erano guastate oppure che funzionavano in modo irregolare. Forse l'origine del Meccanicismo si potrebbe attribuire allo stesso Cartesio, il quale nel 1632 e nella prima stesura del suo saggio *L'Homme*, partendo dalla concezione dell'organismo come "materia in movimento", affermò come l'uomo fosse:

Una macchina che Dio crea, non soltanto dandogli esternamente forma e colore, ma collocando all'interno anche tutti i pezzi che sono necessari perché essa cammini, mangi, respiri e imiti tutte quelle funzioni che possono essere immaginate non dipendere che dalla materia e dalla disposizione degli organi. Noi osserviamo orologi, fontane artificiali e altre macchine che, pur essendo state fatte dall'uomo, sembrano avere lo stesso tipo di movimenti di quelle fatte da Dio (Descartes, 2018).

L'antropologia si è interrogata sulle valenze culturali del corpo sin dai suoi esordi. Uno dei fondatori di questa disciplina, il francese Marcel Mauss (1872-1950), in un suo saggio dal titolo *Tecniche del corpo* (1935-36), ha esaminato la capacità conoscitiva del soma come se si trattasse di

un vero e proprio strumento. Mauss arrivò a indicare come oggetto d'indagine il modo in cui corpi e le malattie erano vissuti, che variava culturalmente a seconda dei diversi contesti umani e sociali. Si trattò di un'intuizione attraverso cui questo studioso definì il corpo come il primo strumento dell'essere umano, il quale storicamente apprese come utilizzarlo adoperando alcune tecniche mimetiche e imitative che gli venivano insegnate fin dall'infanzia (Mauss, 2018). Oggi, dopo la scoperta dei Neuroni specchio, queste affermazioni di Mauss sembrano possedere anche caratteristiche di tipo innato, oltre che acquisite in una modalità sociale e culturale complessa (Craighero, 2017).

Anche nella filosofia di Martin Heidegger (1889-1976) si verificò una differenziazione tra il *Körper*, inteso come corpo fisico, e il *Leib*, un corpo di origine culturale. Il *Körper* rimandava all'idea del corpo come oggetto, invece con la parola *Leib* il filosofo tedesco si riferiva a un corpo vivente, un corpo vissuto, un corpo di tipo soggettivo pervaso da una dimensione culturale rinvenibile, ad esempio, con maggiore evidenza nella rappresentazione artistica (Heidegger, 2005).

Il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), nel suo saggio *La fenomenologia della percezione* dell'anno 1945, ha approfondito una particolare riflessione sul ruolo del corpo come uno strumento di interazione con il mondo:

Il corpo è il nostro mezzo generale di avere un mondo; talvolta esso si limita ai gesti necessari alla conservazione della vita e pone intorno a noi un mondo biologico; talvolta, utilizzando quei primi gesti e passando dal loro senso proprio a un senso figurato, manifesta attraverso di essi un nucleo con un nuovo significato: è il caso delle abitudini motrici, come la danza. Talvolta, infine, il significato prospettato non può essere raggiunto con i mezzi naturali del corpo e occorre allora che esso si costruisca uno strumento e proietti intorno a sé un mondo culturale (Merleau-Ponty, 2003).

Merleau-Ponty si rifece agli studi di Edmund Husserl (1859-1938), che era giunto alla conclusione dell'esistenza, all'interno del fenomeno percettivo, di un'azione della coscienza che si dirigeva verso l'oggetto percepito. Si trattava del costituirsi di una relazione tra la coscienza o *noesis*, la quale diventava una coscienza di un qualche cosa o *noema* (Husserl, 2000). Il filosofo francese si accorse che esistevano delle eccezioni alla visione conoscitiva di Husserl. Queste variabilità nel processo percettivo – che Husserl non aveva evidenziato – erano costituite in particolare dalle autopercezioni corporali, nelle quali si poteva essere e percepirsi contemporaneamente come un corpo-oggetto e come un corpo-soggetto. In questo processo subentrava, inoltre, l'influenza ineliminabile della percezione del tempo, che appariva di solito come soggettiva nell'esperienza, come nell'esempio della *distensio animi* elaborato nelle *Confessioni* da S. Agostino (2012), in cui si affermava come il tempo rivestisse i caratteri di un'illusione di tipo psicologico per i sensi. Infine, nella percezione dell'altro occorreva stare attenti a non cadere in una forma di solipsismo, ossia

un giustificare soltanto la propria di esistenza come certa – procedimento filosofico, questo, legato a una comprensione autoreferenziale della realtà. Merleau-Ponty (2003) concluse che il formarsi di una coscienza intorno a uno specifico fenomeno fosse una conoscenza dello stesso che non poteva prescindere dalla sua percezione e quindi da un'interpretazione umana.

Il corpo, oltre a essere pensabile come un meccanismo complesso, era comunque in grado di ideare e produrre delle macchine di cui servirsi per modificare la realtà e il mondo che lo circondava.

3. L'avvento del virtuale: gli studi di Turing

Le macchine e la loro presenza nella vita umana come elementi in grado di cambiare la comprensione delle cose percepite hanno una storia molto più lunga e complessa di quanto comunemente si creda. Ne sono un esempio la Sfera armillare, lo strumento astronomico di Eratostene di Cirene (275-195 a. C.) e la cosiddetta Macchina di Anticitera, il primo calcolatore astronomico delle fasi lunari che si conosca, il quale risalirebbe al I secolo a. C. Possediamo sia il reperto originale che la ricostruzione di quest'ultimo, visionabili entrambi al Museo Archeologico Nazionale di Atene (Carman & Evans, 2014).

Questo discorso sull'interpretazione del concetto di corpo e dei suoi rapporti con la realtà e la medicina non può fare a meno di rifarsi alla figura di Alan Turing (1912-1954), la quale risulta importante anche per comprendere il progresso e la cultura scientifica dell'intero XX secolo. Turing è stato uno dei pionieri dello studio della logica dei computer così come la conosciamo e fu il primo a interessarsi in modo moderno all'argomento dell'Intelligenza Artificiale. Dal 1931 al 1934 Turing studiò matematica al King's College di Cambridge. Durante questo periodo conobbe i lavori di John Von Neumann (1903-1957), un altro grande artefice dell'informatica moderna, e iniziò a interessarsi ai problemi della logica e del calcolo delle probabilità. Intorno al 1936 Turing formulò i presupposti teorici della Macchina di Turing, che sarà la base delle teorie degli anni a venire sulle macchine calcolatrici. La macchina di Turing si componeva di un nastro che possiamo immaginare, secondo la tecnologia del tempo, come fatto di carta e di una testina di lettura e di scrittura (TLS) che scorreva sopra il nastro. La macchina funzionava attraverso degli intervalli discreti di tempo e a ogni istante il suo stato dipendeva dallo stato precedente. La base concettuale di questa macchina era quella dell'algoritmo, inteso come una sequenza d'istruzioni che risolveva, con una progressione finita e determinata di mosse, un problema definito (Hodges, 2014). La parola "algoritmo" derivava dall'arabo al-Khwārizmī ed era la latinizzazione del nome del matematico persiano Muhammad ibn Mūsā Khwārizmī (780-850 d. C.). Durante il suo dottorato presso l'Università di Princeton, negli anni dal 1936 al 1938, Turing concepì l'idea del

calcolatore moderno e della possibilità di una sua costruzione reale. La Seconda Guerra Mondiale gli permise di applicare le sue teorie alla pratica, decifrando il codice utilizzato dalla Macchina Enigma – uno strumento di crittazione dei dati adoperato dalla Marina tedesca per trasmettere gli ordini e le informazioni in assoluta segretezza – e costruendo per tale scopo un primo rudimentale calcolatore elettromeccanico che perfezionava un'intuizione e una macchina più semplice elaborata dal matematico polacco Marian Adam Rejewski (1905-1980). Turing avrebbe poi progettato *Colossus*, il primo calcolatore programmabile, che utilizzava delle valvole termoioniche. Come è noto, Turing morì suicida con il cianuro nel 1954, segnato da un processo per omosessualità e da un trattamento ormonale molto discutibile cui aveva accettato di sottoporsi per evitare la carcerazione. Turing ipotizzò di costruire una Macchina che definì come Universale, che fosse in grado di svolgere i compiti di una qualunque macchina calcolatrice presente o futura, simulandone un programma. Il matematico inglese introdusse nel patrimonio culturale comune la nozione di computer moderno e fu particolarmente attratto, negli ultimi anni della sua vita, dalla struttura geometrica degli organismi. Turing cercò di spiegare in modo razionale e matematico la crescita degli esseri viventi e il loro assumere delle forme geometriche di dimensioni non paragonabili a quelle delle cellule di partenza. I casi descritti dal matematico inglese riguardavano la disposizione delle foglie degli alberi, la formazione di macchie di colore armonico, come le strisce simmetriche sulla pelle degli animali, lo sviluppo di esseri viventi di morfologia predeterminata, quali le stelle marine e, per analogia, la crescita binaria e simmetrica degli organi interni e delle membra umane. Le strisce del manto delle zebre, secondo Turing, non erano disposte a caso, ma seguivano una logica matematica che poteva essere pertanto studiata e predetta. Il problema affrontato da Turing fu in un certo senso complementare a quello affrontato da James Watson e Francis Crick all'incirca negli stessi anni per quanto riguardava la struttura del DNA: occorreva comprendere non come le molecole si formassero secondo una specifica informazione genetica, ma come un composto chimico ben preciso e ordinato – le basi nucleotidiche – desse in seguito origine a una struttura biologica regolare. La spiegazione da raggiungere era costituita dalla comprensione di come l'informazione, codificata in modo dimensionale nella sequenza spirale del DNA, potesse alla fine convertirsi nella costruzione di un essere vivente tridimensionale, avente una forma e delle caratteristiche specifiche e irripetibili per quanto concerne la sua conformazione genotipica e fenotipica (Watson, Crick & Wilkins, 1953). Nei lavori di Turing si parlava anche della Macchina universale come di un cervello pensante. Lo studio di una macchina intelligente divenne il più ambizioso dei suoi propositi: tra i possibili obiettivi della Macchina universale inserì l'apprendimento, la robotica, la traduzione da una lingua all'altra, la matematica e la crittografia. Vedevo così la luce il concetto di Intelligenza artificiale (A.I.), una nuova sfida intellettuale che verrà poi sviluppata negli Stati Uniti qualche anno dopo.

Si iniziò infatti a parlare di A.I. nell'estate del 1956, presso il Dartmouth College di Hanover nel New Hampshire e in seguito al M.I.T. di Boston (Williams, 2003). Il contributo teorico più famoso apportato da Turing in questo campo fu una definizione operativa del Pensiero artificiale ottenuta attraverso il cosiddetto Test di Turing, il quale affermava che se una macchina si fosse comportata in modo indistinguibile da una persona nel rispondere a una serie di domande, allora sarebbe stata in grado di pensare. Turing non poteva immaginarlo, ma aveva posto le basi per la nascita di una nuova e importante modalità di interazione umana in grado di diffondere e di condividere all'infinito le informazioni.

Negli anni 1989-90, dopo un inizio incerto – nato per le esigenze di una comunicazione militare sicura e libera dallo spionaggio e avvenuto negli anni tra il 1969 e il 1973 grazie a una ricerca sviluppata nelle Università del Nord-America –, il fisico inglese Tim Berners Lee ebbe presso il CERN di Ginevra l'idea del World Wide Web o WWW. Nasceva così Internet, un evento che avrebbe cambiato radicalmente l'esistenza di miliardi di persone che ogni giorno frequentano il Web.

Questo fatto ha mutato le modalità di interazione sociale degli individui e costituisce una modalità di comunicazione di cui non possiamo non tenere conto anche nella relazione tra medico e paziente. L'introduzione di nuovi e potenti personal computer, dei tablet e degli smartphone ha portato a nuove modalità d'interpretazione della realtà, in cui ciò che viene percepito dall'operatore e, soprattutto, l'interattività tra la macchina e la persona che l'adopera tendono a rivestire un ruolo di autorevolezza e di autoreferenzialità che supera quanto viene conferito dal semplice utilizzo del mezzo tecnologico (Ryan, 2011).

4. Tra realtà e virtualità: una nuova modalità di interazione

Nella nostra contemporaneità dobbiamo confrontarci con una diversa modalità di relazione tra le persone. Anche quando parliamo di salute e di malattia dobbiamo considerare il fatto che, in alternativa a due esseri umani che si incontrano di persona, possiamo trovarci di fronte a un rapporto costituito all'interno di un mediatore comunicativo di tipo informatico; una condizione che permette di confrontarsi su un altro tipo di terreno che appare come virtuale e allo stesso tempo umano: il Cyberspazio. Il concetto stesso di Realtà virtuale, inteso come un luogo in cui agiscono elementi di natura simbolica – vale a dire persone o cose senza un loro diretto coinvolgimento materiale – è relativamente recente ed è dovuto all'introduzione commerciale di personal computer molto potenti ma economicamente alla portata di numerosi consumatori. L'informatico, scrittore e musicista americano Jaron Lanier è stato uno dei principali ideatori della formulazione del concetto di Realtà virtuale (Lanier, 2014). Questa si può definire come una

modalità di articolazione del mondo che si rivolge quasi sempre verso un di fuori dell'individuo e che favorisce la formazione di un pensiero di tipo oggettivo, anche se legato a una percezione che non esisterebbe senza l'elettronica. Questi concetti sembrano essere stati anticipati dal pensiero del filosofo, fisico e matematico statunitense Charles Sanders Peirce (1839-1914), in cui il dualismo tra soggetto e realtà veniva in parte rifiutato come semplicistico e la conoscenza di tipo cartesiano messa da parte come inadeguata. La natura della realtà, secondo Peirce, era quella di essere un segno, una provocazione che richiedeva una risposta e un'interpretazione. In ogni situazione, in ogni contesto pratico della vita, agivano sempre degli elementi su cui si fondava la Teoria dei segni o Semiotica elaborata dal pensatore americano (Corrington, 1993).

Interagire attraverso il Web vuol dire entrare a far parte di un numerosissimo insieme di persone collegate dalla Rete. Si tratta di individui che si pongono in rapporto tra di loro in contemporanea e attraverso degli strumenti informatici. Il risultato finale potrà essere il costituirsi di una Comunità Virtuale, ovvero un Social Network più o meno stabile e istituzionalizzato, quasi sempre di natura provvisoria nella sua articolazione temporale, di tipo inizialmente binario e legato all'interazione tra persone. I Social Network sono delle strutture sociali costituite da nodi di individui o di organizzazioni collegati tra di loro da uno o più tipi di relazioni – come ad esempio i gruppi di lavoro, le amicizie, oppure le associazioni professionali – o semplicemente da occasioni di svago e di gioco. Nei Social Network gli individui creano dei propri spazi virtuali all'interno della Comunità di appartenenza in cui condividere delle idee, scrivere dei blog, pubblicare delle foto e dei link rivolti ad altre persone oppure ad alcuni siti Web di proprio interesse. Possono naturalmente parlare anche di salute e di modi diversi con cui affrontare la realtà della malattia e i propri bisogni esistenziali.

La psicologa Sherry Turkle del MIT di Boston ha studiato gli effetti di tale interazione virtuale, evidenziandone i caratteri e i pericoli (Turkle, 2019):

I browser, i programmi per navigare in Internet, permettono di relazionarsi attraverso i dati in modo multidimensionale, in parte per la loro natura grafica, in via di sempre costante miglioramento, in parte perché l'interattività con lo strumento tecnico, il Personal Computer, che avviene in modalità temporale reale, crea una sensazione di onnipotenza e di profondità del dato raccolto (Turkle, 1996).

Sempre secondo questa studiosa, nell'interazione tra le persone, mediata dagli strumenti informatici, si assiste a una estensione tecnologica dell'Io dell'utilizzatore, una modalità che crea un doppio virtuale della persona reale dotato di una propria intrinseca componente narcisistica. Questo processo avviene in un modo non del tutto cosciente e la Rete costituita dal Web diventa pertanto un doppio virtuale del mondo reale bene articolato e con tutte le conseguenze del caso.

Da questa nuova struttura sociale deriverebbero esiti a volte imprevedibili. Si può affermare come i dispositivi di comunicazione non solo cambino ciò che facciamo, ma anche quello che siamo, generando nuove forme di comportamenti e di interazione tra le persone. Queste ultime devono affrontare dei nuovi problemi inerenti al modo di relazionarsi degli uni con gli altri, con sé stessi e la propria capacità di auto-riflessione e finiscono con l'aspettarsi di più dalla tecnologia e meno da un altro essere umano. Utilizziamo e progettiamo tecnologie che daranno l'illusione di una compagnia e questa si trova in modo apparentemente "facile", senza un percorso autentico di amicizia. Ci percepiamo ormai come "soli" e sentiamo come nessuno sia disposto ad ascoltarci senza la presenza di un mediatore informatico; anzi, riteniamo che i rapporti umani non mediati possano essere ingannevoli, in quanto legati a persone che non dispongono di una sapienza tecnologica apprezzabile e per questo vengono guardate con sospetto. Stare da soli sembra essere una malattia che deve essere curata. La conversazione tradizionale è stata pertanto trasformata in una relazione mediata, la quale porta all'isolamento relativo delle persone. In questo modo, da una parte abbiamo uno strumento elettronico e dall'altra la sua mediazione e interazione, che permettono il costituirsi di rapporti di tipo solidaristico e affettivo anche senza incontrarsi concretamente (Turkle, 2016). Gli attori di questo scenario virtuale sono protagonisti, spettatori e autori che operano nell'ambito delle nuove Comunità, costituendo un diverso contesto sociale che interagisce con il mondo concreto, reale e quotidiano; un mondo che non viene più percepito come tale, come un'entità bastevole ad assicurare il soddisfacimento di un normale processo conoscitivo. La tecnologia permette tutto questo e lo ha permesso in tempi estremamente rapidi, innescando un processo di natura simpatetica che ha portato le diverse Comunità virtuali a interagire tra di loro in una modalità di tipo autoescludente e affettivamente indipendente.

Il filosofo Zygmunt Bauman (1925-2017) ha bene interpretato questo sentimento di esclusività di tipo intollerante che attraversa i membri delle Comunità virtuali, legandoli a comportamenti quasi di tipo obbligato che stravolgono antiche usanze e consuetudini:

I legami umani sono stati sostituiti dalle connessioni. Mentre i legami richiedono impegno, connettere e disconnettere è un gioco da bambini. Su Facebook si possono avere centinaia di amici muovendo un dito. Farsi degli amici offline è più complicato. Ciò che si guadagna in quantità si perde in qualità. Ciò che si guadagna in facilità (scambiata per libertà) si perde in sicurezza (Bauman, 2006).

Navigare nel WWW può non essere privo di rischi e, paradossalmente, se esiste una rete, deve esserci anche un ragnò che l'abbia intessuta, il quale magari attende con pazienza di essere raggiunto al centro della sua trama, una cosa che del resto fanno tutti i ragni. Possiamo avere due effetti negativi generati dai Social Network: da una parte avremo un pericolo di invasione nel

privato, più rapido e semplice, e dall'altra il costituirsi di una realtà virtuale entro la quale vivere i propri rapporti interpersonali, elevando questa realtà alla dignità del reale. Secondo il filosofo Diego Marconi dobbiamo tenere conto di due presupposti indispensabili per valutare le caratteristiche di una realtà virtuale, i quali permettono di evitare la cattura da parte dell'illusione generata da questo tipo di esperienza. Il primo consiste nell'obiezione della parzialità intrinseca del sogno, la quale è legata al fatto che un sogno possa definirsi come tale se diventa possibile distarsi da esso; a questa si aggiunge l'obiezione della vuotezza dell'ipotesi, vale a dire il fatto che un'illusione totale, globale e coerente, non potrà essere contrapposta alla realtà perché non sarà veramente distinta da questa e risulterà, alla fine, niente altro che la realtà stessa (Marconi, 2003). Esistono alcuni rimedi per evitare di essere travolti dalla prevalenza della virtualità nella nostra vita quotidiana, rimedi che possono essere rinvenuti già nei *Pensieri* di Blaise Pascal (1623-1662). Qui viene tracciato un discrimine sottile ma evidente tra ciò che può essere governato dall'informatica e dalla tecnologia e quanto rimane invece nei confini di un umanesimo incompressibile. A queste riflessioni del filosofo francese occorrerà rifarsi davanti al pericolo di disumanizzare le nostre modalità di conoscenza:

144. Noi conosciamo la Verità non soltanto con la ragione, ma anche con il cuore [...]. Infatti, la cognizione dei principi primi, come l'esistenza dello spazio, del tempo, del movimento, dei numeri, è altrettanto salda di qualsiasi di quelle procurateci dal ragionamento. Su queste conoscenze del cuore e dell'istinto deve appoggiarsi la ragione [...]. I principi si sentono, le proposizioni si dimostrano e il tutto con certezza, sebbene per differenti vie.

146. Il cuore ha le sue ragioni, che la ragione non conosce: lo si osserva in mille cose (Pascal, 2000).

Come cercare di governare questi nuovi processi di conoscenza che invadono ogni ambito dell'attività del medico, che segnano il passaggio da una medicina della materia a una medicina della rappresentazione virtuale del corpo e della mente? Lo strumento costituito dalle *Medical Humanities* nella preparazione e nell'aggiornamento dei medici rappresenta il tentativo di coniugare l'esigenza di umanizzare la professione – esigenza avvertita dal medico durante lo svolgersi del proprio lavoro – con il rigore scientifico. Nate negli Stati Uniti intorno al 1960, le *Medical Humanities* costituiscono il punto di incontro tra la medicina e la cultura umanistica, attraverso un approccio interdisciplinare dedicato a chi cerca di non interpretare il curare solo come una modalità tecnica di intervento sulla persona malata. Naturalmente non è affatto sicuro che questo debole diaframma di buone intenzioni e di cultura, basato sulle esperienze di artisti e di medici del passato, riesca anche soltanto a rallentare un processo pericoloso che appare inarrestabile. Abbiamo visto come il corpo non sia ormai ciò che appare ai nostri sensi, ma ciò che si mostra e viene apprezzato in quanto immagine del sé e non risulta pertanto frutto soltanto

della propria concretezza fisica ma del modello culturale che lo ha plasmato e indirizzato nel suo sviluppo e nella sua complessità. Una maggiore tolleranza tra le diverse modalità di approccio ai problemi dell'individuo, esercitata all'interno di alcune regole condivise e basate sull'assenza di discriminazione e di violenza, potrebbe permettere infinite e imprevedibili variazioni intorno a un unico modello di partenza. Gli stessi autori della Tetralogia del film *Matrix*, i fratelli Wachowski, hanno cambiato il loro genere, passando dal maschile al femminile, e ora sono le sorelle Wachowski. Non sappiamo dove questa evoluzione storica e culturale del corpo, innescata e implementata dall'informatica, divenuta ormai un catalizzatore biologico ed esistenziale, ci porterà, probabilmente a più di una meta e in più direzioni che ora non è semplice immaginare (Scanni & Perozziello, 2016).

Su questo processo di separazione – sempre più radicata e allo stesso tempo sfumata – tra il corpo del paziente, le sue idee e l'esistenza del medico con il suo porsi davanti a chi chiede aiuto, è calata la Pandemia da Covid-19, accelerando in modo imprevedibile una diversa modalità di interazione tra gli esseri umani. La Pandemia virale ha agito in modo rapido, attraverso una forma di sovvertimento delle abitudini e delle strutture di interazione sociale che andavano avanti nelle loro linee essenziali da più di un secolo. La socialità delle persone è nutrita e viene articolata dalla comunicazione e questa, oltre che indispensabile, risulta anche esposta ai pericoli della manipolazione. Abolendo quasi del tutto, a causa del pericolo del contagio, l'interazione umana diretta e la comunicazione che si serve della voce e della parola non mediata, è diventato ancora più facile convincere le persone di verità inoppugnabili che possono essere, invece, soltanto delle menzogne. Mancando, nel chiuso delle case abitate da individui isolati dall'epidemia, ogni termine di paragone, ci si è abituati a considerare l'immagine e il suo apparire equivalenti all'essere e pertanto, soprattutto nei soggetti più giovani e che sono avvezzi da tempo a essere sempre connessi, si è andato incontro all'istituzione di una parcellizzazione della coscienza. Se “ogni coscienza è una coscienza percettiva”, come affermava il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (2003) nel secolo scorso, durante la Pandemia l'unica coscienza ottenibile è rimasta ciò che veniva trasmesso attraverso la diffusione capillare dell'informazione che si poteva ottenere mediante i Media e soprattutto il Web.

È diventato allora semplice ricorrere alla Profezia Autocreatrice, il meccanismo attraverso il quale un concetto falso, affermato e diffuso ad arte con una potenza adeguata, può generare dei cambiamenti di comportamento e di opinioni insieme alla diffusione di notizie anche loro false, ma credibili e seducenti, che provocano un salto inevitabile – sebbene questo possa essere completamente menzognero – tra la fantasia e la realtà, con la prevalenza della prima di queste due condizioni (Perozziello, 2020). Si può generare pertanto una forma di contagio culturale pericoloso quanto quello di un virus e contro cui esistono armi meno lineari da impiegare. Se la

menzogna avvera sé stessa, cosa vi potrà essere di più efficace e di più predittivo di un bel sondaggio, uno strumento che crea la sicurezza fallace di un consenso popolare. Effettuare molti sondaggi equivale a costruire un universo virtuale in cui le speranze di uscire da una condizione di precarietà diventeranno più credibili. Si crea, in tal modo, una vera e propria illusione di imparzialità instillata d'analisi statistica che, mentre diffonde un dato, vale a dire l'esito del sondaggio, finisce in realtà per crearlo.

Un esito possibile sarà quello che Michel Foucault (1926-1984) ha identificato nei suoi saggi, a partire dal primo di questi, *La nascita della Clinica, una archeologia dello sguardo medico*, del 1962 (Foucault, 1988). Foucault sostenne che il passaggio da un'*episteme* a un'altra nel corso della storia umana, vale a dire tra le diverse visioni scientifiche della conoscenza, non fosse stato un processo governato da una logica di perfezionamento. Si sarebbe trattato invece di un mutamento avvenuto attraverso alcuni salti improvvisi e non completamente spiegabili in modo razionale. La considerazione delle malattie attraverso la visione epistemica propria di ogni epoca sarebbe stata in grado di portare alla luce la concezione scientifica legata a quel periodo storico e come questa avesse agito nei confronti dei malati e dei sani; un compito da assegnare a una disciplina che Foucault definì come "Archeologia della clinica" e consistente in un'indagine multidisciplinare sul costituirsi ideologico della medicina e delle sue strutture di potere. Secondo questo pensatore, i dispositivi di gestione del potere attuavano delle continue selezioni sociali e impedivano il libero proliferare dei discorsi. Questi accorgimenti erano alla base di una Società disciplinare che aveva trovato la propria espressione più compiuta nelle istituzioni del carcere, dell'ospedale, dell'esercito, della scuola e infine della fabbrica. Si trattava di luoghi in cui venivano attuate delle strategie di controllo del corpo esercitate attraverso delle regole, degli esami e delle sanzioni (Foucault, 2014). Il potere non rivestiva tuttavia solo una funzione negativa; ne possedeva anche una positiva e forse più apprezzabile, quella di produrre nuovi ambiti di verità e diversi saperi, da completare e utilizzare con profitto, oppure da distruggere e abbandonare se inadeguati. Lo spazio occupato dal corpo, che l'individuo in buona salute riteneva essere un punto di partenza stabile e sicuro, era invece attraversato da logiche di controllo misconosciute che lo indirizzavano e lo facevano essere ciò che l'essere umano appariva o credeva di apparire in modo appagante. I progetti formulati dal potere suggerivano e indirizzavano i desideri e manipolavano la coscienza, creavano dei luoghi in cui si incontravano le conoscenze della persona e le pratiche disciplinari cui questa veniva sottoposta, in cui veniva stabilita un'identità sociale ben precisa da seguire e da cui era difficile dissentire. Il rapporto di dominio tra il curante e il suo paziente, tra la società e i devianti, avrebbe istituzionalizzato una vera e propria visione di governo, capillare e invadente, un mondo da amministrare, sorvegliando e magari punendo con accortezza i soggetti irregolari,

ottenendo, alla fine, dei corpi assolutamente docili e obbedienti cui fare credere ogni possibile visione venisse loro somministrata (Foucault, 2021).

Questa articolazione dei rapporti umani non nasceva dal nulla, ma proveniva dal contesto storico, scientifico e ideologico che l'aveva ideata e da cui era stata alimentata. Alla fine, sostenuta da una coerente direttiva di potere, la realtà si sfarina nelle coscienze e ciò a cui l'individuo finiva per credere risultava solo un sogno da cui si avrebbe avuto paura di essere risvegliato, non riuscendo più a liberarsi dalla parzialità intrinseca del proprio sognare e non desiderando nemmeno più svegliarsi, perché una visione onirica, attendibile e vissuta con coerenza, sarebbe diventata essa stessa una realtà gratificante. Come nella vicenda del principe polacco Sigismondo, il protagonista del dramma *La vida es sueño* dello scrittore spagnolo Pedro Calderon de la Barca (1600-1681), dovremo forse essere costretti a riconoscere che nulla è veramente reale per poter essere in grado di vivere una vita equilibrata e priva di atti di ingiustizia e violenza:

Cosa succederebbe se la nostra vita nello stato di veglia, come il nostro sonno, non fosse che un sogno in questa vita eterna, in cui noi non ci sveglieremmo che al momento della morte? E se tutta questa scena, simile a un teatro della nostra vita terrena, ove sembriamo essere degli attori così occupati nei propri ruoli che interpretiamo, non avesse più sostanza che l'ombra di un'ombra, così che il fatto di sognare non fosse che un sogno all'interno di un sogno! (Calderon de la Barca, 2020).

Alla fine della vicenda narrata dal tragediografo spagnolo, il giovane principe Sigismondo, che ha avuto la sventura di nascere da un parto distocico che ne ha ucciso la madre e che, a causa di un oroscopo infausto, è stato condannato da suo padre, il re Basilio, a vivere recluso in una torre inaccessibile, lontano dai suoi simili e sudditi, concluderà che “il bene più grande non è nulla, poiché la vita è un sogno e i sogni non sono altro che sogni” (Calderon de la Barca, 2020). Diventato a sua volta re, Sigismondo si rifiuterà di esercitare il potere attraverso la violenza e la sopraffazione, perché la vera essenza della vita non è altro che illusione e un uomo consapevole di questo fatto, che nell'ideologia del Barocco prende il nome di *Desengaño*, sa dare alle cose il valore che esse meritano senza lasciarsi trascinare in sforzi inutili nel controllo della realtà, un esercizio che lo porterebbe soltanto alla rovina e al fallimento.

Gli effetti secondari di irrealtà, non per questo meno rilevanti, che abbiamo attraversato sia come insieme sociale sia a grazie all'isolamento dell'individuo a causa della recente Pandemia, hanno finito con il destrutturare la realtà delle cose. Stiamo assistendo a una sostituzione organizzata del mondo e della sua percezione costruita attraverso gli strumenti dell'informatica, una modalità di questo periodo storico e che, a causa della Pandemia da COVID-19, è stata implementata. Se poi l'inconsistenza del mondo non sia un qualcosa che appartiene agli strumenti utilizzati per

decifrarla, ma alla realtà stessa, come aveva intuito Italo Calvino poco tempo prima di morire, non è semplice affermarlo con sicurezza:

Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti Media non fanno altro che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive di una necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio. Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel Mondo (Calvino, 2012).

Rimane alla fine una presenza intangibile nell'essere del corpo, una consapevolezza sfumata e tuttavia sicura di un mistero profondo, di cui non possediamo tutte le coordinate per cercare di risolverlo. Possiamo solo sforzarci di vivere con consapevolezza la nostra condizione e diffondere una diversa visione della realtà, perché la frattura culturale e sociale tra "Corpo reale" e "Corpo virtuale" appare destinata ad allargarsi. Non vorremmo probabilmente trovarci a vivere una condizione quale quella descritta dal filosofo e matematico americano Hilary Putnam (1926-2016):

Immaginate che un essere umano (potete immaginare di essere voi) sia stato sottoposto ad un'operazione da parte di uno scienziato malvagio. Il cervello di quella persona (il vostro cervello) è stato rimosso dal corpo e messo in un'ampolla piena di sostanze chimiche che lo tengono in vita. Le terminazioni nervose sono state connesse a un computer super scientifico che fa sì che la persona a cui appartiene il cervello abbia l'illusione che tutto sia perfettamente normale. Sembra che ci siano persone, oggetti, il cielo ecc., ma in realtà l'esperienza della persona (la vostra esperienza) è in tutto e per tutto il risultato degli impulsi elettronici che viaggiano dal computer alle terminazioni nervose. Il computer è così abile che se la persona cerca di alzare il braccio la risposta del computer farà sì che "veda" e "senta" il braccio che si alza. Inoltre, variando il programma lo scienziato malvagio può far sì che la vittima "esperisca" (ovvero allucini) qualsiasi situazione o ambiente lo scienziato voglia. Può anche offuscare il ricordo dell'operazione al cervello, in modo che la vittima abbia l'impressione di essere sempre stata in quell'ambiente. [...] Potremmo anche immaginare che tutti gli esseri umani siano cervelli in un'ampolla. Naturalmente lo scienziato malvagio dovrebbe trovarsi al di fuori. Dovrebbe? Magari non esiste nessuno scienziato malvagio; magari l'universo consiste solo di macchinari automatici che badano a un'ampolla piena di cervelli. Supponiamo che il macchinario automatico sia programmato per dare a tutti noi un'allucinazione collettiva e quando sembra a me di stare parlando a voi, sembra a voi di stare ascoltando le mie parole. Naturalmente le mie parole non giungono per davvero alle vostre orecchie, dato che non avete vere orecchie, né io ho una vera bocca e una vera lingua. Invece, quando produco le mie parole, quel che

succede è che gli impulsi efferenti viaggiano dal mio cervello al computer, che fa sì che io ‘senta’ la mia stessa voce che dice quelle parole e ‘senta’ la lingua muoversi, ecc., e anche che voi ‘udiate’ le mie parole, mi ‘vediate’ parlare, ecc. In questo caso, in un certo senso io e voi siamo davvero in comunicazione. Io non mi inganno sulla vostra esistenza reale, ma solo sull’esistenza del vostro corpo e del mondo esterno, cervelli esclusi (Putnam, 1985).

5. Conclusione

Come ho cercato di illustrare, il rapporto tra il corpo reale dell’individuo e la sua immagine percepita – ma non per questo meno “reale” in quanto “virtuale” – si sta rapidamente alterando in favore di una virtualità che appare come più che soddisfacente per la coscienza delle persone, autorecluse in un individualismo informatico che le rende delle prede facili di nuove manipolazioni. Ne sono un esempio i modelli stereotipati cui una parte consistente dell’Umanità cerca di adeguarsi ricorrendo alla medicina e alla chirurgia estetica e plastica. Le stesse operazioni mediche finiscono per iniziare a essere compiute da macchine in grado operare interventi chirurgici, seppure questi siano parzialmente ancora guidati dall’uomo. Siamo giunti all’utilizzo diffuso di protesi e di strumenti migliorativi impiantabili nel corpo stesso, che dialogano strettamente con delle altre macchine fuori dal soma del portatore e lo fanno in modo automatico, intervenendo rapidamente in caso di malfunzionamento della struttura biologica. Progressivamente questa tecnologia diffusa e suadente porterà a una medicina della virtualità, in cui l’intervento delle macchine sui corpi diverrà sempre più integrale e invasivo. Finiremo per perdere la consapevolezza della differenza che passa tra ciò che siamo e ciò che vorremmo essere, oppure apparire, il che finirà inevitabilmente per il consistere nella stessa cosa.

Gli uomini si sono interrogati per secoli sul rapporto tra conoscenza e realtà e lo hanno fatto quasi sempre senza mettere in discussione la presenza fisica di un corpo pensante, di un corpo capace di ammalarsi e di soffrire, come di gioire e di godere dei piaceri della vita. Per la prima volta nella storia del genere umano la fisicità dell’essere può essere ricreata in modo virtuale ma convincente attraverso la tecnologia, come avveniva con i personaggi dei film della serie *Matrix*. Nessuno desidera ormai evadere da questa condizione, perché la connessione informatica ed elettronica tra le persone è diventata perenne e inestricabile, costruendo un mondo più che reale e in assoluto soddisfacente da cui nessuno desidera più evadere. Così Morpheus, rivolto al nuovo adepto Neo che vorrebbe risvegliarsi dal sogno, afferma: “È la tua ultima occasione, se rinunci non ne avrai altre. Pillola azzurra, fine della storia: domani ti sveglierai in camera tua e crederai a quello che vorrai. Pillola rossa, resti nel Paese delle Meraviglie e vedrai quant’è profonda la Tana del Bianconiglio. Ti sto offrendo solo la verità, ricordalo. Niente di più” (*Matrix*, I Episodio, 1999).

Ignoriamo quanto sia profonda la tana promessa dal Bianconiglio, il recesso misterioso in cui precipitò Alice, caduta nel *Paese delle Meraviglie*, incontro a un destino di conoscenza di un mondo completamente diverso dalla compassata società vittoriana da cui proveniva. Un mondo ingessato, in cui viveva anche Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), il quale usò lo pseudonimo di Lewis Carroll (2021) per scrivere la storia di Alice. Sappiamo che alcuni esseri umani, nel corso della storia della nostra civiltà, si sono avventurati in quella “tana misteriosa” e come chi ne sia emerso successivamente con la proposta di un’interpretazione alternativa del mondo abbia finito con il dovere subire emarginazione e diffidenza da parte dei suoi simili. Tuttavia, le cose cambiano anche senza la volontà precisa dei singoli individui, la quale, in un mondo globalizzato e interconnesso, non possiede molti strumenti per cercare di opporsi a questo cambiamento.

Ancora una volta, Italo Calvino aveva compreso molto e con un tempo dotato di un anticipo importante, che andava oltre la limitatezza relativa delle tecnologie legate all’epoca in cui questo scrittore aveva avuto la ventura di vivere:

Perché una volta che avete cominciato, – predicava, – non c’è nessuna ragione che vi fermiate. Il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata, è brevissimo. Se fotografate Pierluca mentre fa il castello di sabbia, non c’è ragione di non fotografarlo mentre piange perché il castello è crollato, e poi mentre la bambinaia lo consola facendogli trovare in mezzo alla sabbia un guscio di conchiglia. Basta che cominciate a dire qualcosa: “Ah che bello, bisognerebbe proprio fotografarlo!” e già siete sul terreno di chi pensa che tutto ciò che non è fotografato è perduto, che è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può, e per fotografare quanto più si può bisogna: o vivere in modo più fotografabile possibile, oppure considerare fotografabile ogni momento della propria vita. La prima via porta alla stupidità, la seconda alla pazzia (Calvino, 2016).

Possiamo, forse, ancora scegliere come costruire il nostro futuro e la medicina che lo accompagnerà e lo aiuterà a realizzarsi, e farlo prima che sia tardi, troppo tardi. Dobbiamo tuttavia avere la consapevolezza della complessità dei fattori in gioco, oppure non avremo la possibilità di non essere travolti da questi cambiamenti che sono alle porte. Occorre cominciare a discutere, per impedire che Realtà e Virtualità prendano due strade differenti, attraversino le nostre esistenze in modo incontrastato, privo di ostacoli e di pensiero critico, si impadroniscano anche della medicina e lo facciano in una modalità ingovernabile, la quale porterà alla prevalenza incontrastata della seconda di queste due condizioni del vivere umano. Una Virtualità consolatoria e onnipresente, che rassereni finalmente l’angoscia dell’essere. Potrebbe accadere e

verificarsi sommessamente, purtroppo senza alcun sentore o respingimento. E non sarà necessario accorgersene.

Bibliografia

- Agostino di Ippona. (2012). *Confessioni*. Bompiani.
- Ambrogio. (2002). *Esamerone*. Città Nuova Editrice.
- Badawi, A. (1993). La Psicologia di Ibn Sînâ e Ibn Rushd. In *Le Fonti del Pensiero Medievale*. LED.
- Bassler, O.B. (2017). *Diagnosing Contemporary Philosophy with the Matrix Movies*. Palgrave Macmillan.
- Bauman, Z. (2006). *Amore liquido, sulla fragilità dei legami affettivi*. Laterza.
- Borges, J.L. (2013). *La rosa profonda*. Adelphi.
- Calderon de la Barca, P. (2020). *La vida es sueño*. Hoepli.
- Calvino, I. (2012). *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori.
- Calvino, I. (2016). *Gli amori difficili*. Mondadori.
- Carman, C.C. & Evans, J. (2014, 15 novembre). On the epoch of the Antikythera mechanism and its eclipse predictor. *Archive for History of Exact Sciences*, vol. 68, n. 6, 693-774.
- Carroll, L. (2021). *Alice nel paese delle meraviglie*. Edimedia.
- Corrington, R.S. (1993). *An Introduction to C. S. Peirce: Philosopher, Semiotician and Ecstatic Naturalist*. Rowman & Littlefield.
- Craigheo, L. (2017). *Neuroni specchio. Vedere è fare*. Il Mulino.
- Danieli, F. (2007). *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell'arte*. Edizioni Universitarie Romane.
- Descartes, R. (2000). *Discorso sul Metodo*. Mondadori.
- Descartes, R. (2016). *Meditazioni metafisiche*. Laterza.
- Descartes, R. (2018). *L'Homme*. Flammarion.
- Foucault, M. (1988). *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*. Einaudi.
- Foucault, M. (2014). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Einaudi.
- Foucault, M. (2021). *Medicina e biopolitica. La salute pubblica e il controllo sociale*. Donzelli.
- Heidegger, M. (2005). *Corpo e spazio. Osservazioni su arte - scultura - spazio*. Il Melangolo.
- Hodges, A. (2014). *Alan Turing. Storia di un enigma*. Bollati Boringhieri.
- Husserl, E. (2000). *Fenomenologia e teoria della conoscenza*. Bompiani.
- Lanier, J. (2014). *La dignità ai tempi di Internet*. Il Saggiatore.

- Marconi, D. (2003, 27 novembre). Matrix philosophy. *Carmilla*.
<https://www.carmillaonline.com/-2003/11/27/matrix-philosophy/>
- Mauss, M. (2018). *Le tecniche del corpo*. ETS Edizioni.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *La fenomenologia della percezione*. Bompiani.
- Pascal, B. (2000). *Pensieri*. Bompiani.
- Perozziello, F.E. (2020). *L'altro lato dello schermo all'epoca del COVID-19*. Rassegna di Patologia dell'Apparato Respiratorio 2020; 35, 33-136. <https://doi.org/10.36166/2531-4920-A032>
- Platone. (2000). *La Repubblica*. Mondadori.
- Putnam, H. (1985). Brains in a Vat. In H. Putnam, *Ragione, verità e storia*. Il Saggiatore.
- Ryan, J. (2011). *Storia di internet e il futuro digitale*. Einaudi.
- Scanni, A. & Perozziello, F.E. (2016). *Manuale di medicina umana e narrativa*. Tecniche Nuove Editore.
- Schopenhauer, A. (2006). *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Bompiani.
- Turkle, S. (1996). *La vita sullo schermo, nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*. Apogeo.
- Turkle, S. (2016). *La conversazione necessaria. La forza del dialogo nell'era digitale*. Einaudi.
- Turkle, S. (2019). *Insieme ma soli. Perché ci aspettiamo sempre più dalla tecnologia e sempre meno dagli altri*. Einaudi.
- Watson, J., Crick, F. & Wilkins, M. (1953). A Structure of Deoxyribonucleic Acid. *Nature*, vol. 171, 737-738.
- Williams, S. (2003) *Storia dell'intelligenza artificiale. La battaglia per la conquista della scienza del XXI secolo*. Garzanti.

Medium e Medialità

Anno IV – giugno 2023

Rivista semestrale online



Hanno collaborato a questo numero: Linda Accalai (UniTreEdu), Federico E. Perozziello (UniTreEdu), Alberto Pesce (Università La Sapienza – Roma), Simone Saccomani (Università della Svizzera Italiana), Michele Zizza (Università degli Studi della Tuscia – Viterbo)



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.