| I SAGGI DI LEXIA 66

IL SENSO INCANTATO

SOAVITÀ E STRIDORI DELLA RISONANZA

a cura di

MASSIMO **LEONE**



aracne

I SAGGI DI LEXIA

66

Direttori

Ugo Volli
Università degli Studi di Torino

Guido Ferraro
Università degli Studi di Torino

Massimo Leone
Università degli Studi di Torino

I SAGGI DI LEXIA

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

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

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

Ugo Volli

Classificazione Decimale Dewey:
303.401 (23.) CAMBIAMENTO SOCIALE. Filosofia e teoria

Soggetto:
JB. Società e cultura: generale

Qualificatore:
3MR. XXI secolo, 2000-2100

IL SENSO INCANTATO
SOAVITÀ E STRIDORI DELLA RISONANZA

A cura di

MASSIMO **LEONE**

Contributi di

MARGHERITA **ANSELMI**, GIUSTINA **BARON**, CINZIA **BIANCHI**
MARIANNA **BOERO**, MARIA **BORIO**, PAOLO **COSTA**, CRISTINA **DEMARIA**
ANTONIO PIO **DI COSMO**, FEDERICO PALMIERI **DI PIETRO**, IRENE **DORIGOTTI**
VALERIA **FABRETTI**, VITTORIA **FIORELLI**, SARA **FORTUNA**, LUCIA **GALVAGNI**
PAOLA **GIACOMONI**, MARIA CHIARA **GIORDA**, ACCURSIO **GRAFFEO**
ANGELA **MENGONI**, MANUELA **MORETTI**, BENEDETTA **NICOLI**
TIZIANA **PANGRAZI**, BORIS **RÄHME**, MARINA **ROSSI**, REBECCA **SABATINI**
FRANCESCO **SPAGNA**, ITALO **TESTA**, ALICE **VENTURINI**

aracne



©

ISBN
979–12–218–2591–6

PRIMA EDIZIONE
ROMA 3 GIUGNO 2026

INDICE

11 *Introduzione* di Massimo Leone

Sezione 1. Spiritualità

39 Verso una sociologia dell'incanto. Un percorso teorico ed empirico
Benedetta Nicoli

61 Rapimento mistico e prassi devota. Tra ontologizzazione e normalizzazione
Vittoria Fiorelli

Sezione 2. Linguaggi

83 Incanto religioso, glotto– e teogenesi, forme di vita umane. Un percorso con Wittgenstein, Vico e Bachofen
Sara Fortuna

Sezione 3. Meraviglie

107 Reincantamenti possibili? Incanto, stupore, immaginazione e contemplazione
Lucia Galvagni

123 La meraviglia, emozione dell'anomalo
Paola Giacomoni

Sezione 4. Voci

139 *Desde el "pasmo" al "asombro"*. Nascita, meraviglia e stupore in María Zambrano
Manuela Moretti

157 Musica e incanto. Sul motto di Albertus Secundus in *Il giuoco delle perle di vetro* (1943) di Hermann Hesse
Tiziana Pangrazi

Sezione 5. La poesia nell'età del disincanto

171 La poesia nell'età del disincanto. Speranza, autenticità, attenzione
Paolo Costa, Maria Borio, Italo Testa
(con un'appendice di Antonella Sinisi e Lodovico Ravelli)

203 Breve riflessione sulla lettura di alcuni frammenti di Italo Testa
Antonella Sinisi, Lodovico Ravelli

Sezione 6. La musica nell'età del disincanto

207 Quasi un'introduzione
Marina Rossi

211 Il folklore ungherese nell'opera corale di György Ligeti. Fra incanto sonoro e disillusione politica
Marina Rossi

229 L'incanto dell'Altro. Ombre, cieli, voci e futuri dei nuovi interpreti. Giorgi Gigashvili, Valentin Malinin
Margherita Anselmi

Sezione 7. Rituali

247 Tra umano e animale. Incanto e simbolismo dell'orso tra naturale e digitale
Francesco Spagna, Accursio Graffeo

263 Re–Enchanting Ideology: Critical Remarks on Eco–Spirituality and "Nature" in Late Soviet Russia
Giustina Baron

287 Strategie di incantamento nelle elaborazioni della teoria del potere tra Roma e Costantinopoli. Riflessioni su alcuni *loci* della cultura immateriale dei secoli IV-VII
Antonio Pio Di Cosmo

319 Il timore reverenziale *tout court*: né religioso né spirituale
Boris Rähme

Sezione 8. Spazi

339 Incanto e disincanto negli spazi delle religioni
Valeria Fabretti, Maria Chiara Giorda

Sezione 9. Corpi

363 Incanto e disincanto nel turismo dei corpi
Rebecca Sabatini

Sezione 10. Culture pop

383 Dagli spot d'autore all'intelligenza artificiale. Un approccio semiotico alla creazione di forme di incanto nella pubblicità contemporanea
Cinzia Bianchi, Alice Venturini

403 Tra disincanto e (re–)incanto. Il linguaggio dell'etica nelle strategie pubblicitarie
Marianna Boero

423 Anthropologists in Cinema. The Resacralisation of Reality Through Performative Ritual
Irene Dorigotti

447 Reincantare il mondo attraverso il videogioco. Immersione, *agency* e spiritualità nei media digitali
Federico Palmieri di Pietro

Sezione 11. Memorie

471 La memoria tra incanto e disincanto. Nostalgia, orrore e alienazione nella cinematografia cilena della post–dittatura
Cristina Demaria

495 *Cremaster Cycle*: Esoterismo essoterico
Angela Mengoni

513 *Note bio-bibliografiche*

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259161
pp. 11-35 (giugno 2026)

INTRODUZIONE

MASSIMO LEONE

"Incanto", "incantamento", "incantagione" appartengono a una costellazione lessicale che, sin dalle sue più antiche attestazioni, si dispone attorno al gesto del cantare come atto che eccede la pura fonazione e diviene formula, vincolo, operazione efficace sul reale: il latino tardo *incantatio* — donde la dotta "incantagione" — e il volgare "incanto" recano impressa l'idea d'una parola che, cantata o recitata, produce effetti, trattiene, sospende, lega. "Incanto" designa dunque anzitutto "atmosfera magica, incantata; fascino arcano, suggestione, bellezza", e insieme "immobilità trasognata, estasi; profonda astrazione", mentre "incantagione" conserva la memoria di "incantesimo", "sortilegio"; "opera di magia, fattura, maleficio", ma già si apre, per via figurata, a "estasi, rapimento", a "suggestione, incanto". In tale slittamento semantico — dall'atto tecnico del mago alla disposizione estatica dell'animo, dall'operazione sulla cosa all'esperienza del soggetto — si può leggere un movimento costante della lingua italiana: dall'efficacia rituale della formula all'aura che circonda luoghi, opere, età della vita, sino a quel "modo vago e musicale che è il maggiore incanto della poesia" di cui scrive De Sanctis (*Saggi critici*, vol. 3, p. 36). L'incanto è dunque, insieme, laccio e liberazione, legatura e fuoriuscita: si è "rapiti dall'incanto", come nelle pagine dannunziane (*Prose di ricerca, di lotta, di comando*, vol. 1, p. 271), ma si entra anche "nell'incantesimo", in uno spazio separato ove la realtà appare trasfigurata. La tradizione letteraria,

dal medioevo delle "incantagioni" di Cavalca (*I frutti della lingua*) al romanticismo foscoliano, fino alle prose novecentesche in cui l'"incanto" diviene memoria, rimpianto, sospensione del tempo, registra costantemente questa eccedenza sonora: l'incanto non è mera qualità estetica, bensì passaggio ad altra sonorità, a un regime del dire che, pur restando linguaggio, tenta di sottrarsi al sonoramente comune. La parola incantata né argomenta né persuade per sillogismo; opera invece per timbro, per ritmo e per risonanza. In ciò essa si avvicina alla musica come modello strutturale: l'incanto è ciò che fa del discorso un evento sonoro che sospende la linearità razionale, che arresta — talora, come nota Cardarelli, fino a un "incanto del tempo" — e introduce l'ascoltatore in una dimensione altra, ove si rapisce o si è rapiti al di là della convinzione. Se l'"incantesimo" può essere rotto, spezzato, è perché esso ha istituito un vincolo; ma proprio in esso si manifesta la possibilità d'una fuoriuscita: dal regime ordinario della parola, dalla sua funzione denotativa e utilitaria, per approdare a una sfera in cui il suono stesso — cantato, evocato, modulato — vale come accesso a una pienezza che non si lascia interamente tradurre in concetti. Così, nel campo lessicale dell'incanto, la lingua italiana conserva la traccia di un'antica fiducia nella potenza performativa della voce e, insieme, testimonia il desiderio sempre rinnovato di oltrepassare la soglia del discorso comune per accedere, attraverso la musica delle parole, a un'esperienza che deborda dalla misura del razionale.

Nella riflessione contemporanea sull'incanto e sull'incantamento non possono non intrecciarsi, da un lato, lo squarcio primordiale della voce quale accesso del corpo al senso — dispositivo originario, più antico della scrittura, materia prima del canto e sostrato di ogni poesia nella quale la forza fonica incorporata eccede e talora sovrasta il senso stabilizzato della parola letta — e, dall'altro, il lungo trascorrere dei secoli con l'accavallarsi delle tecnologie, sino a quelle più recenti, nelle quali la voce diviene oggetto di sintesi artificiale, prodotto di modelli generativi che ne apprendono timbri, inflessioni, esitazioni, per restituirne un simulacro acustico sempre più verosimile e sempre meno radicato in un corpo presente. Se l'incanto, nella sua genealogia più remota, si lega alla potenza performativa della voce che canta e incanta, che agisce sul mondo perché vibra in un petto, in una gola, in un respiro,

l'epoca delle reti neurali generative e delle GAN introduce una torsione radicale: la voce può essere separata dal suo supporto somatico, scomposta in parametri, ricostruita per interpolazione statistica, resa disponibile come puro evento sonoro senza origine incarnata. In un contesto quale quello del Centro per le Scienze Religiose, in seno alla Fondazione Bruno Kessler, che colloca l'intelligenza artificiale (IA) al centro della propria progettualità scientifica, tale contraddizione non può sfuggire: da un lato si produce un nuovo incanto tecnologico, una fascinazione per la capacità della macchina di generare voci artificiali, di far parlare ciò che non ha laringe né fiato, di simulare presenze attraverso la pura articolazione fonica; dall'altro, proprio questa proliferazione di voci disancorate dal corpo rischia di alimentare quella forma sottile di apatia epistemica che caratterizza il disincanto sociale contemporaneo, ossia l'assuefazione a un mondo in cui il segno sonoro non rinvia più a una singolarità vivente, ma a un algoritmo, e in cui la meraviglia per la potenza tecnica convive con l'indebolimento della fiducia nel nesso fra parola, verità e responsabilità. Così l'incanto si biforca: come rinnovata esperienza di stupore dinanzi alla creatività artificiale e come sintomo di un progressivo scollamento fra voce e presenza, fra suono e corpo, che rimette in questione la stessa possibilità di un'esperienza incarnata del senso.

La tradizione letteraria offre una costellazione ancora più ampia di esempi, che permettono di setacciare con maggiore finezza la dimensione individuale dell'incanto distinguendola da quella collettiva. Vi è innanzitutto l'incanto che si deposita nell'esperienza intima del soggetto, come quando si legge: "Un dilettoso incanto / con soave dolor l'alma mantiene" (Melchiorre Cesarotti, *Poesie*, in *Opere*, I, XXXIV, p. 255). Qui l'incanto è una condizione interiore, una tensione che trattiene l'anima in una dolcezza ambivalente, tutta raccolta nel perimetro dell'io. Vi è poi l'incanto che si configura come fascinazione della memoria: "I piaceri e gli incanti della giovinezza sono tali soprattutto nel rimpianto e nella memoria di chi se n'è allontanato" (Libero Bigiaretti, *Il viaggiatore*, 8, p. 46), dove l'incantamento è retrospettivo, quasi una costruzione interiore che sopravvive alla perdita. E vi è lo stato in cui "Il poeta non delira: dico che è in uno stato d'incantesimo" (Leonardo Sinisgalli, *Furor mathematicus*, 8, p. 22), formula che individua

con precisione un'esperienza individuale di sospensione e concentrazione, non necessariamente condivisa.

Accanto a queste forme interiori, la tradizione registra un incanto che si fa ambiente, orizzonte comune: "Ha poi un certo arcano incanto la patria" (Anton Maria Salvini, *Prose*, 41, p. 450). Qui l'incanto non è semplice vibrazione soggettiva, bensì qualità diffusa di uno spazio condiviso, aura che avvolge una pluralità e la riconosce come tale. Analogamente, si legge: "Il fascino, l'incantesimo di Napoli non sono finiti ancora" (Anton Giulio Barilli, *Napoli e il suo popolo*, II, p. 511), dove l'incantamento appartiene alla città stessa come realtà collettiva, non all'impressione isolata di un singolo. E quando Benedetto Croce afferma che "L'opera d'arte parla da sé, col suo universale accento umano […] e tutto ciò che la piega a servire certe idee […] le toglie quella universalità umana, che è il suo incanto" (*La poesia*, II, 12, p. 67), l'incanto appare come condizione di universalità, cioè come possibilità di risonanza comune.

La modernità, intesa come emergenza dell'idea di soggetto separabile dal proprio contesto, conserva e moltiplica le forme individuali d'incantamento: l'esperienza estetica privata, la sospensione interiore, la fascinazione che si consuma nel perimetro dell'io. Si pensi alla formulazione di Giovanni Pascoli: "quel pensiero d'amore vi stette come una torre, e […] vi dominò come un incantesimo meraviglioso che t'inalzava a un'immensità nova" (*Prose*, I, 90), dove l'incantesimo è dominio interiore, non istituzione comunitaria. Tuttavia, tali forme vengono progressivamente isolate dal loro retroterra condiviso. L'incanto diviene esperienza segmentata, promessa vendibile: "Il giorno appresso abbandonai con dispiacere quelle incantevoli spiagge di Napoli" (Ippolito Nievo, *Confessioni d'un italiano*, p. 739). L'aggettivo "incantevoli" segna già uno scivolamento verso la qualità estetica offerta allo sguardo individuale, fruibile e abbandonabile.

Resta allora la domanda, che non è soltanto teorica ma politica: che cosa è di una società se essa si regge su un senso di appartenenza meramente burocratico, se la coesione non scaturisce più da un incantamento condiviso ma da procedure, regolamenti, iscrizioni? Quando l'incanto collettivo si dissolve, sostituito da una sommatoria di micro–incanti individuali, la comunità rischia di ridursi a struttura amministrativa.

Permane l'ordine formale, ma si attenua quella dimensione simbolica in cui la patria, la città, l'opera potevano essere avvertite come portatrici di un "arcano incanto". In tal caso l'individualismo moderno non distrugge l'incanto: lo privatizza. Ma, così facendo, ne indebolisce la funzione fondativa, lasciando la *communitas* sospesa su un terreno che è giuridico e organizzativo, non più simbolicamente vibrante.

Questo scisma fra incantamento comunitario ed estasi individuali si lascia leggere con particolare evidenza nel rapporto con la tecnologia, che ne è insieme veicolo e acceleratore. La scrittura, nel suo nascere come tecnica di fissazione del segno, ha certamente creato comunità: ha reso possibile una memoria condivisa, una tradizione, un canone. E tuttavia, nel suo farsi tecnologia — prima con la stampa, che moltiplica e distribuisce il testo su vasta scala, poi con la trascrizione digitale, che frammenta, indicizza, rende il testo accessibile in modalità asincrona e personalizzata — essa si trasforma progressivamente in alveolo di singolarità. Il libro stampato ancora presupponeva una comunità di lettori; il testo digitale tende a inscriversi in traiettorie individuali di consultazione, in bolle cognitive, in percorsi algoritmicamente profilati. L'incanto condiviso della lettura pubblica o rituale lascia spazio a una costellazione di micro–incanti privati, ciascuno modulato su un utente.

Nell'ambito dell'intelligenza artificiale si osserva un fenomeno analogo e, per certi aspetti, paradossale. Da un lato emergono spinte a ritrovare una ritualità, un'aura, persino una sacralità nei *large language models*: si parla di "oracoli algoritmici", di sistemi capaci di fornire senso, orientamento, consolazione; si sviluppano nuove spiritualità dell'IA che attribuiscono ai modelli generativi un potere quasi trascendente, una competenza simbolica eccedente l'umano. Qui si tenta di ricostruire una forma d'incantamento, di restituire alla macchina un'aura che la renda centro di aggregazione e di fiducia. Dall'altro lato, tuttavia, tali fenomeni restano episodici, spesso minoritari, e si collocano in un contesto culturale dominato da ciò che, nelle scienze sociali, è stato definito "disincanto".

Il disincanto, nella tradizione weberiana, non è semplice perdita di magia, ma processo strutturale di razionalizzazione del mondo. Esso consiste nella progressiva convinzione che "non sono in gioco forze misteriose e imprevedibili", ma che tutto sia, in linea di principio,

calcolabile, spiegabile, dominabile mediante procedure tecniche. Il mondo si fa oggetto muto, disponibile, sottoposto a criteri di efficienza e previsione. La modernità, in questa prospettiva, è l'epoca del dominio della razionalità strumentale, dell'espansione dell'apparato burocratico, della trasformazione dei valori in procedure. L'eredità di questa diagnosi pesa ancora oggi sulle scienze religiose: chi studia l'incanto si trova spesso a studiarlo come residuo, come eccezione, come contro–movimento rispetto a una dinamica dominante di disincanto. L'incanto appare come antidoto raro a un clima diffuso di apatia epistemica, di assuefazione al calcolo, di perdita di tensione simbolica. Si potrebbe evocare, per descrivere tale condizione, l'immagine di una stonatura collettiva: una società in cui i suoni non risuonano più insieme, in cui le voci procedono senza accordo, secondo linee parallele che non s'incontrano.

E tuttavia, proprio nel cuore della riflessione contemporanea emergono paradigmi che sembrano segnalare una sete d'incantamento. In estetica, le teorie della vibrazione insistono sulla dimensione preconcettuale dell'esperienza, sulla qualità oscillatoria del percepire, sul fatto che l'opera d'arte non comunica soltanto significati ma produce stati vibratori, campi d'intensità che attraversano i corpi. In sociologia, il paradigma della risonanza — elaborato in particolare da Hartmut Rosa — propone di pensare il rapporto fra soggetto e mondo non nei termini di dominio e controllo, ma come relazione vibrante, come risposta reciproca fra un io e un orizzonte che non è muto. La risonanza non è fusione indistinta, né pura emozione: è relazione in cui qualcosa risponde, in cui il mondo si lascia toccare e, a sua volta, tocca. Essa implica una trasformazione reciproca e presuppone l'indisponibilità dell'altro: ciò che risuona non è pienamente controllabile.

Se si guarda a tali paradigmi con attenzione, si coglie in essi una volontà di ritrovare una matrice sonora dello stare insieme, un modello acustico della *communitas*. La risonanza, infatti, è concetto eminentemente musicale: presuppone accordo, consonanza, risposta vibratoria. In un'epoca segnata dalla proliferazione di dispositivi tecnici che isolano, segmentano, profilano, il richiamo alla risonanza suona come desiderio di ricomporre un campo comune, di restituire al vivere collettivo una dimensione timbrica condivisa. L'incanto, in questa prospettiva,

non è nostalgia regressiva di un mondo magico, ma esigenza di sottrarre la società alla stonatura del puro calcolo, di restituirle un orizzonte in cui le voci possano ancora accordarsi.

Questa è la sfida dello studioso e del filosofo contemporaneo: recuperare l'umano non soltanto come soggetto razionale, ma come impronta di una disposizione originaria all'incanto, e in primis alla poesia. Che cosa sarebbe un umano pensato senza poesia? Che cosa resterebbe di una soggettività privata di quella eccedenza fonica in cui la parola non è mero veicolo semantico, ma vibrazione incarnata, timbro, respiro? Quando si legge che "i nomi nel musicale dialetto bolognese riuscivano a introdurre come un modesto incanto di poesia" (Giuseppe Raimondi, *Le nevi dell'altro anno*, in *Opere*, IV, p. 66), si comprende che l'incanto non è un sovrappiù ornamentale, ma un coefficiente sonoro che istituisce mondo, che dispone gli ascoltatori in una stessa risonanza. Se questo coefficiente viene meno, resta la denotazione, ma si dissolve la consonanza.

Che cosa diventa allora l'umano quando la sua voce è scorporata, *entestualizzata*, sottratta al sostrato corporale — come mostrano i paradigmi dell'antropologia linguistica nel descrivere la voce come oggetto circolante — e poi reimmessa nel circuito economico come merce sintetica, campionata, *datificata*? Siamo dinanzi a una trasformazione radicale: la voce, un tempo inseparabile dal fiato, dal volto, dallo sguardo, si offre come sequenza parametrica, pronta a essere replicata. È un processo che produce meraviglia tecnica, ma anche una forma di sottrazione: ciò che era vibrazione incarnata diventa evento sonoro disponibile, e con ciò rischia di perdere quella qualità per cui "l'opera d'arte parla da sé, col suo universale accento umano" (Benedetto Croce, *La poesia*, 1936, p. 67). L'incanto, se ridotto a effetto algoritmico, smarrisce la propria eccedenza.

E tuttavia la sfida è sottile e ambigua, perché si colloca su un crinale stretto. La memoria storica ammonisce: gli incanti collettivi del Novecento hanno mostrato quanto potente possa essere una massa incantata. Elias Canetti, in *Masse und Macht* (*Massa e potere*, 1960), ha descritto la metamorfosi per cui l'individuo, dissolto nella massa, sperimenta un senso di eguaglianza e di forza che può tradursi in persecuzione e distruzione. L'incantamento collettivo, quando si salda a una retorica

totalizzante, può generare un'energia ferina, un grido che non armonizza ma travolge.

Eppure vi è anche un'altra tradizione di riflessione sulla moltitudine. Hans Ulrich Gumbrecht, in *In Praise of Athletic Beauty* (2006), e nelle pagine dedicate all'esperienza collettiva negli stadi, ha descritto l'allettamento della presenza condivisa, la densità sensoriale di migliaia di corpi che reagiscono insieme a un gesto atletico. Qui la moltitudine non è necessariamente cieca; essa è campo d'intensità, vibrazione simultanea, esperienza di co–presenza che restituisce un senso di unità sensibile.

La questione, dunque, non è se si debba rinunciare all'incantamento collettivo, ma quale forma esso debba assumere. Si tratta d'incanalarne l'energia in nuove forme di responsabilità condivisa, capaci d'includere l'infrastruttura tecnologica e l'intelligenza artificiale stessa come parte del mondo comune, non come idolo né come puro strumento. In questo senso, il paradigma della risonanza — così come elaborato da Hartmut Rosa in *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* (2016) — offre un lessico promettente: non fusione indistinta, non massa compatta, ma relazione in cui ciascuno risponde e viene trasformato, senza annullarsi. La risonanza implica accordo senza omologazione, consonanza senza uniformità; è un modello eminentemente acustico del legame sociale.

L'utopia che qui si profila non è quella di una massa compatta, né di una coralità forzata. È piuttosto l'idea che l'umanità possa tornare a "immergersi nell'incantagione" (Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Opere*, II, p. 77), non come fuga, bensì come presa di coscienza di una vibrazione comune. Vogliamo che l'umanità suoni come un tutt'uno, e che anzi recuperi la capacità di risuonare insieme con la natura; ma non vogliamo che da tale accordo scaturisca un urlo indistinto. L'incantamento cui aspiriamo non è ferino, bensì misurato; non è frenesia di massa, ma armonia responsabile. È un'umanità dall'incantamento quasi angelico quella che qui si tenta di pensare: non priva di voce, ma capace di farla vibrare in accordo, senza smarrire la singolarità di ciascuno.

Benedetta Nicoli apre il percorso del volume con una sfida al racconto dominante del disincanto. Se modernità e progresso materiale sembrano aver prosciugato il simbolico, Nicoli, ispirandosi a Taylor, Rosa, Berger, Joas e Han, mostra che l'incanto sopravvive persino nelle

società secolarizzate. L'incanto, definito come incontro con forze dotate di senso intrinseco, produce pienezza e risonanza. Attraverso due studi empirici su scienziati, Nicoli svela la scienza come luogo non solo di razionalità, ma di stupore cosmico. L'incanto diventa, così, risorsa per riorientare l'azione di fronte all'alienazione, rivelando che persino il disincanto può essere attraversato e trasformato.

Nel passaggio dal piano teorico a quello storico–istituzionale, il contributo di Vittoria Fiorelli mostra come l'incanto non sia soltanto esperienza soggettiva o categoria interpretativa, bensì anche oggetto di regolazione e di rielaborazione sistemica. L'analisi della disciplina post–tridentina dei fenomeni carismatici, condotta attraverso la documentazione dell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, mette in luce il confronto tra direttive romane e radicamenti territoriali, evidenziando come l'esperienza mistica venga progressivamente tradotta in linguaggio normativo. L'incanto non viene semplicemente represso, ma semanticizzato: ricondotto entro procedure di lealtà, rafforzamento degli ordini regolari e consolidamento delle reti religiose e politiche che sostengono la trasmissione dei modelli devozionali.

In questa dinamica, la normalizzazione non appare solo come controllo, bensì come operazione di costruzione del sapere e di orientamento dei comportamenti, con effetti duraturi sul tessuto urbano e sociale del Seicento. Le narrazioni agiografiche, le rappresentazioni grafiche e le pratiche pie diventano luoghi nei quali forme e significati vengono ridefiniti, interiorizzando i vincoli devozionali e stabilizzando l'energia carismatica in configurazioni istituzionali. Il saggio di Fiorelli mostra così un altro volto dell'incantamento: non pura eccedenza estatica, ma forza che, una volta incanalata, contribuisce alla strutturazione profonda della comunità.

Con Sara Fortuna la riflessione sull'incanto si spinge fino alla soglia genetica della forma di vita umana, intrecciando religione, mito e simbolo come matrice ibrida da cui emerge il senso incantato. Il confronto con Wittgenstein — in particolare con i temi del *seeing–as*, della percezione d'aspetto, della fisionomia e dell'espressività corporea — consente di leggere il gesto filosofico wittgensteiniano come intrinsecamente attraversato da una sensibilità religiosa, radicata nel cristianesimo e orientata a una regressione metodologica che, nelle *Philosophical*

Investigations, rifiuta il mito del progresso per tornare a scenari primitivi concepiti come giochi linguistici. Questo movimento retrospettivo viene posto in dialogo con Vico, per il quale l'incanto religioso coincide con la nascita della religione dei padri, fondata sul timore del fulmine di Zeus, e con la successiva perdita di tale incanto nella fase "umana" della razionalità, che degenera nella barbarie della riflessione e richiede una terapia trasformativa.

Il confronto si amplia con Bachofen e con la sua ipotesi di un'origine ginecocratica dell'umanità, che Fortuna mette in tensione con la genealogia vichiana, configurando i due sguardi incantati — quello dei miti ginecocratici e quello dei *patres* — quale figura bistabile, i cui aspetti rimandano a forme di vita reciprocamente incompatibili e inclini a deformarsi a vicenda. Riprendendo infine la prospettiva wittgensteiniana, il saggio suggerisce che la dimensione terapeutica del racconto possa includere una regressione ginecocratica incarnata in figure femminili di cristianesimo pre–confessionale, riconoscibili anche nella contemporanea figura dell'insegnante di sostegno. L'incanto, in questa cornice, non è residuo arcaico, ma risorsa critica capace di riaprire il rapporto fra linguaggio, corpo e forma di vita.

Con Lucia Galvagni la questione dell'incanto si declina lungo l'asse dell'età e della condizione esistenziale, interrogando la relazione fra disincanto sociale e ritorno dell'immaginazione. Se la nostra epoca sembra segnata da una progressiva rarefazione simbolica, l'autrice osserva come si riapra, in forme differenziate a seconda delle stagioni della vita, uno spazio per le dimensioni contemplative e immaginative. L'infanzia continua a essere pensata come stato naturalmente incantato, mentre in altri contesti lo stupore può essere patologizzato, come accade in alcune forme di malattia mentale in cui la sospensione e il rapimento vengono letti come sintomi. Questa ambivalenza segnala la fragilità dello statuto dell'incanto nelle società contemporanee.

Al centro della riflessione torna allora l'immaginazione, intesa non come fuga dall'esperienza ma come facoltà mediatrice fra mondo reale e mondo imaginale, capace di riaprire la possibilità dell'incontro con ciò che eccede il dato immediato. In tale prospettiva, l'incanto non è regressione infantile né deviazione clinica, ma modalità di relazione che consente di abitare il mondo con intensità e senso, riattivando esperienze

di meraviglia e contemplazione. Il contributo di Galvagni si inserisce così nell'argomentazione collettiva del volume come esplorazione della soglia sottile che separa — e talora confonde — incanto, vulnerabilità e creatività, mostrando come l'immaginazione possa costituire uno dei luoghi privilegiati di rigenerazione simbolica.

Il contributo di Paola Giacomoni introduce una precisazione decisiva nella costellazione concettuale della silloge, concentrandosi su una forma specifica dell'incanto: la meraviglia come passione della discontinuità. Essa prende forma quando l'esperienza si colloca in una zona di soglia, fra regolare e irregolare, fra continuità e rottura, fra particolare e universale, generando uno scarto che sospende e insieme mobilita. Il riferimento a Descartes, che nella modernità rivaluta la meraviglia collocandola all'ingresso del sistema delle passioni, consente di leggerla come attivazione primaria dell'attenzione: l'oggetto nuovo o anomalo interrompe l'inerzia percettiva e inaugura un processo conoscitivo. La meraviglia diventa così non residuo arcaico, ma dispositivo cognitivo che segnala una frattura e apre alla riorganizzazione del sapere.

L'argomentazione si amplia poi al dibattito contemporaneo sulle emozioni di base, dove la sorpresa è interpretata come risposta adattiva all'imprevisto, legata alla sopravvivenza e alla gestione della minaccia. In questa luce, la meraviglia non è soltanto esperienza estetica, ma reazione strutturale alla novità che riorienta l'azione. I due esempi storici delle *Wunderkammern* rinascimentali e dei mostri, entrambi capaci di suscitare curiosità e inquietudine, mostrano come l'anomalia diventi motore di ricerca e di espansione del campo scientifico. Il saggio di Giacomoni chiarisce dunque che l'incanto, nella forma della meraviglia, si colloca precisamente nel punto di frizione fra ordine e deviazione, producendo conoscenza attraverso la perturbazione.

Il saggio di Manuela Moretti introduce una deviazione decisiva, spostando il baricentro dell'incanto dalla categoria della meraviglia come sorpresa alla sua radice ontologica nella nascita. Attraverso il pensiero di Maria Zambrano, il contributo ricostruisce il movimento che conduce dal *pasmo*, inteso come impressione originaria dinanzi all'inedito, all'*asombro*, meraviglia autentica che trova nel paradigma della Nascita la sua figura più compiuta. In questo rovesciamento, l'evento del nascere viene sottratto alla marginalità cui una lunga tradizione filosofica,

concentrata sull'orizzonte della morte, lo aveva relegato. L'inizio non è qui domanda che esige risposta, ma presenza di una risposta già inscritta nell'esperienza, cui occorre aderire con fedeltà per lasciarne emergere la portata trascendentale.

La distinzione fra *pasmo* e *asombro* implica una scelta di postura: ridurre l'inedito all'ambito del già noto, omologandolo entro le categorie della ragione, oppure aprirsi all'alterità, accogliendo l'altro/Altro attraverso un gesto di svuotamento che rende possibile l'autentico stupore. Il passaggio dall'ammirazione iniziale alla meraviglia piena esige così una sapienza capace di penetrare nella realtà senza spezzarne il legame vitale, oltrepassando le astrazioni per nutrirsi di esperienza. Nell'atto di riconoscere la propria condizione non solo mortale ma, anzitutto, natale, l'essere umano riscopre la gratitudine per l'essere in vita e, con essa, una forma d'incantamento che non è evasione ma fondamento di ogni conoscenza autentica. Il contributo di Moretti restituisce dunque all'incanto una dimensione originaria e generativa, radicata nella stessa struttura dell'esistere.

Nel percorso che abbiamo delineato, in cui l'incanto si manifesta come risonanza capace di sottrarre il mondo alla pura funzionalità e di restituirlo a una trama simbolica condivisa, il contributo di Tiziana Pangrazi occupa un luogo nodale. Attraverso la lettura del *Das Glasperlenspiel* di Hermann Hesse, il Gioco viene interpretato come circolazione spirituale dei contenuti dell'Occidente, materia sonora e risonante che la lingua poetica è chiamata a riprodurre. Qui l'incantamento non è semplice emozione, ma struttura musicale del sapere: il romanziere, sfidando il musicista, deve rendere con le parole il fluire dell'armonia cosmica, l'intreccio invisibile che tiene insieme le parti di un ordine preesistente. L'opera d'arte si accende nella tensione fra trasparenza e opacità, fra invisibilità e peso, collocandosi in una dimensione in cui le componenti si richiamano reciprocamente come in una partitura.

In questa prospettiva, il Gioco incarna una forma alta d'incantamento comunitario, non fondata sull'estasi collettiva ma sulla condivisione di un ordine spirituale che trascende l'individuo. Servire il Gioco significa assumere una postura etica: contribuire, in modo anonimo, alla vita dello spirito, lasciando che la propria voce si accordi a una risonanza più ampia. Il contributo di Pangrazi s'innesta così coerentemente

nel nostro arco argomentativo, mostrando come l'incanto possa divenire principio di coesione non violenta, armonia consapevole, esperienza di un tutto che non annulla le differenze ma le orchestra in un insieme significativo.

Gli atti di convegno possono registrare concetti e linee argomentative, ma difficilmente riescono a trattenere la qualità relazionale dell'incontro: la vivacità degli scambi, l'ascolto partecipe, le reazioni spontanee, la densità di una presenza condivisa. Tale difficoltà emerge con particolare evidenza nelle sessioni centrali del convegno, che si sono svolte fuori dalla storica aula grande della Fondazione Bruno Kessler, in via Santa Croce, per approdare al nuovo Auditorium del Conservatorio "F. A. Bonporti" di Trento, intitolato al M° Andrea Mascagni. Il breve tragitto urbano, dalle mura vanghiane di piazza Fiera al Palazzo ex Crispi — già orfanotrofio e poi scuola, oggi sede del Conservatorio — assume così un valore simbolico: non semplice spostamento logistico, ma passaggio verso uno spazio in cui architettura, memoria e musica s'intrecciano.

L'edificio, con la sua facciata sobria in pietra rossa di Trento e l'opera ceramica *Tessuto musicale* di Andrea Viviani, che richiama il pentagramma, rende visibile una vocazione sonora che si avverte ancor prima di varcare la soglia. I suoni che filtrano nei cortili, il legno chiaro dell'auditorium, la qualità acustica dello spazio producono una condizione percettiva in cui parola e musica si sostengono reciprocamente. In tale cornice, il pomeriggio dedicato al dialogo tra poesia, musica e filosofia ha trovato una forma coerente con il tema dell'incanto: la sessione presieduta da Paolo Costa, con gli interventi di Italo Testa e Maria Borio, ha intrecciato speranza, autenticità e attenzione, mentre la lettura dei testi di Testa da parte di Antonella Sinisi e Lodovico Ravelli, guidati da Gabriella Medetti, ha trasformato la parola poetica in evento sonoro. La seconda parte, introdotta da Margherita Anselmi, ha visto il dialogo con le *Cinq Incantations* di André Jolivet eseguite da Tommaso Benciolini, seguito dalla relazione di Marina Rossi su Ligeti e la tradizione ungherese, fino alla conclusione affidata al Gruppo Vocale "F. A. Bonporti" con repertorio medievale a cappella. L'insieme di queste esperienze ha convertito il tempo del convegno in un'esperienza di risonanza condivisa, in cui la riflessione teorica si è incarnata in voce, suono

e spazio, rendendo tangibile quella forma d'incantamento comunitario che il presente volume, nelle sue diverse articolazioni, si propone d'interrogare e comprendere.

L'attenzione si è così spostata sulla qualità sonora delle parole, sulla loro durezza o dolcezza, sulla densità emotiva che il poeta affida a scelte lessicali estremamente calibrate. Il flusso talora ambiguo e malinconico dei testi ha richiesto un lavoro di ascolto reciproco, capace di coniugare coerenza logica e vibrazione affettiva. In questa esperienza di lettura condivisa, l'incanto non è stato evocato come tema, ma vissuto come pratica: la voce, sottratta alla neutralità della semplice enunciazione, è tornata a farsi luogo di risonanza comune, confermando che la poesia, nell'età del disincanto, può ancora generare uno spazio di accordatura fra corpi, parole e mondo.

Nel quadro del volume, la riflessione di Marina Rossi su György Ligeti offre una declinazione musicale della dialettica fra incanto e disincanto che abbiamo posto al centro della nostra indagine. La musica tradizionale ungherese — con le sue risonanze anche rumene — costituisce per Ligeti sì un repertorio tematico, ma soprattutto una matrice sonora capace di plasmare l'identità compositiva. Le opere corali giovanili, radicate nel folklore, testimoniano un'adesione intensa a una memoria collettiva che non è mai mera citazione, bensì immersione in un tessuto ritmico e timbrico carico di energia evocativa. L'incanto sonoro del patrimonio popolare emerge così come forza generativa, capace di sostenere la costruzione di una voce originale.

Tuttavia, questa relazione con la tradizione s'inscrive in un contesto politico segnato da tensioni e fratture, le quali incidono profondamente sul rapporto del compositore con la propria terra, fino alla fuga del 1956. Il dialogo con il folklore non resta stabile: attraversa conflitti, distacchi, ripensamenti, trasformandosi nelle fasi successive in un confronto critico e personale con l'eredità centro–europea. L'elemento tradizionale viene ironizzato, trasfigurato, talvolta filtrato da una nostalgia consapevole, epperò mai abbandonato. In tal modo, il contributo di Rossi mostra come l'incanto musicale non sia rifugio fuori dalla storia, bensì spazio in cui memoria sonora e disillusione politica s'intrecciano, producendo una risonanza che tiene insieme appartenenza e distanza, radice e reinvenzione.

Con il saggio di Margherita Anselmi l'incanto assume il volto concreto dell'interpretazione musicale e si concentra nella figura dell'Altro, inteso come presenza capace di aprire mondi possibili. I giovani pianisti Giorgi Gigashvili e Valentin Malinin non sono presentati soltanto come talenti emergenti dell'Europa orientale, ma come incarnazioni di prospettive esistenziali e artistiche che interrogano il senso stesso dell'essere musicista oggi. Pur operando entrambi nel dominio del pianoforte, essi si configurano come musicisti completi, capaci di far risuonare nella tastiera l'eco della voce umana, evocando al tempo stesso memoria e avvenire della tradizione musicale. L'incanto qui non è nostalgia, ma tensione verso un futuro che prende forma attraverso la reinterpretazione consapevole del passato.

Il loro pianismo, definito magnetico e incantatorio, si nutre di equilibrio stilistico e di una coscienza storica che non si limita alla citazione, ma si traduce in postura espressiva originale. Attraverso la mediazione del suono, l'interprete diventa luogo di risonanza fra eredità culturale e identità personale, fra ombre e cieli, fra radici e proiezioni. In tal modo, il contributo di Anselmi s'inserisce coerentemente nell'arco narrativo del volume: l'incantamento dell'Altro, lungi dall'essere fusione indistinta, si tramuta in apertura a una differenza che, proprio perché non assimilabile, genera futuro e rinnova il senso della condizione umana nella pratica artistica.

Con Francesco Spagna e Accursio Graffeo l'incanto assume la forma potente e arcaica dell'orso, figura liminare per eccellenza, sospesa tra umano e animale, tra ferinità e prossimità domestica, tra natura selvaggia e immaginario simbolico. L'orso, nel suo portato mitico, s'intreccia alla figura dello sciamano, mediatore di soglie, viaggiatore tra mondi, corpo capace di trasmigrare e trasmutare, incarnando quella tensione verticale che connette livelli differenti dell'esistenza. Il capitolo segue questa pista dalla dimensione folklorica e antropologica fino alle più recenti declinazioni tecnologiche, interrogando il modo in cui pratiche spirituali antiche si riformulano nell'epoca dell'intelligenza artificiale, della realtà virtuale e di ciò che viene definito "trance algoritmica". Qui, il digitale non è semplicemente un ambiente di simulazione, ma un nuovo spazio simbolico in cui si tenta una forma di sciamanesimo mediato da dispositivi

tecnici, capace di generare visioni, stati alterati e nuove configurazioni dell'esperienza.

E tuttavia, il saggio non indulge a un entusiasmo ingenuo per il potere immersivo delle tecnologie: se gli strumenti digitali possono riprodurre atmosfere, evocare immagini e orchestrare ambienti di risonanza, la trasformazione autentica — suggeriscono gli autori — esige un ritorno alla dimensione relazionale profonda del senso, là dove natura, spirito e narrazione s'intrecciano in una trama condivisa. L'orso, in questo quadro, diventa emblema di un incantamento che non si lascia catturare interamente dalla simulazione: esso ricorda che ogni attraversamento di soglia implica un coinvolgimento corporeo e comunitario, e che la continuità tra regno naturale e regno digitale resta una tensione aperta, non una fusione compiuta. Il capitolo si colloca così nel cuore della riflessione del volume, mostrando come l'incanto contemporaneo si giochi precisamente nel varco tra esperienza incarnata e ambienti virtuali, tra antiche cosmologie e nuove infrastrutture tecniche, senza che l'una possa esaurire l'altra.

Il contributo di Giustina Baron introduce nel nostro panorama una declinazione geopolitica della dialettica fra disincanto e re–incanto, concentrandosi sulla costruzione discorsiva della "natura" nello spazio sovietico e post–sovietico. L'ateismo militante delle prime fasi dell'ideologia sovietica, nato come risposta a una crisi spirituale e progressivamente riformulato come visione del mondo positiva e collettivista, rappresenta una potente strategia di disincantamento: la religione viene relegata ai margini e la spiritualità ridefinita in chiave secolare, scientifica e morale. Tuttavia, nel tardo periodo sovietico emergono tendenze eco–spirituali che innescano un processo di re–incantamento, fondato su un diverso rapporto fra umano e natura, non più antropocentrico ma radicato in una visione di appartenenza spirituale ed etnica al territorio.

Questo spostamento, che apre a un modello post–secolare di correlazione fra identità, ambiente e comunità, si embrica però con dinamiche politiche e geopolitiche complesse. La natura diviene fulcro di una concezione primordialista dell'etnicità e alimenta un immaginario che può sostenere forme di eccezionalismo morale e di continuità coloniale. Attraverso una prospettiva fenomenologica sul rapporto uomo–natura

nella cultura russa, Baron mette in luce le trasformazioni epistemologiche che ridefiniscono i confini di "Russia" e "russità", mostrando come l'incanto della natura non sia mai neutro, ma inscritto in immaginari spaziali e politici. Il saggio arricchisce così lo spettro tematico e riflessivo della silloge evidenziando che il re–incantamento ecologico, pur rispondendo alla crisi del disincanto ideologico, può diventare a sua volta dispositivo identitario e strategia di costruzione simbolica del potere.

In una prospettiva che salda la nostra nozione d'incanto come dispositivo di risonanza collettiva alla materialità performativa dei segni del potere, Antonio Pio Di Cosmo conduce il lettore dentro l'officina tardoantica in cui Roma e Costantinopoli elaborano, fra IV e VII secolo, una vera grammatica dell'epifania imperiale. Il punto di avvio è emblematico: la descrizione eusebiana dell'ingresso di Costantino a Nicea, "simile a un celeste angelo del Signore", avvolto da bagliori, porpora, oro e pietre, viene letta come strategia d'incantamento capace di elevare il sovrano a un piano cosmico, pur nella consapevolezza delle ambiguità intertestuali (Assuero, Agrippa) e delle possibili letture riduttive. Da qui, il capitolo propone un approccio euristico alla "panoplia" ideologica che, per stratificazioni e riscritture successive, modella la teoria del potere: un palinsesto che fonde retorica classica, filosofia, Bibbia e ideologia cristiana per rendere credibile l'origine ultraterrena della Basileia e, insieme, per renderne l'autorità difficilmente sindacabile.

Di Cosmo mostra come l'incanto non agisca mai senza il suo controcanto: accanto ai tentativi di sacralizzazione (Eusebio, poi Agapito con l'immagine del *basileus* "specchio terso" e quasi "immagine vivente" del divino, condizionata però dalla mimesis etica), emergono operazioni di disincantamento che rivendicano il primato del *nomos* e della legge come limite, fino alla svolta giustinianea della "legge vivente", dove la legalità diventa al tempo stesso vincolo formale e legittimazione totalizzante. Il culmine performativo si coglie infine nella produzione panegirica e politico–teologica di Giorgio di Pisidia sotto Eraclio, dove vittoria, provvidenza, parola ispirata e carisma soteriologico vengono orchestrati come prova sensibile dell'assistenza divina, trasformando la storia in una scena di risonanza teopolitica. Nel complesso, il capitolo innesta con precisione la nostra argomentazione: l'incantamento non è

un residuo estetico del potere, ma il suo motore discorsivo, continuamente negoziato con forme di misura, freno e disillusione, in un equilibrio instabile fra mistero e norma, trascendenza e legge, voce del Verbo e rappresentazione.

Con il contributo di Boris Rähme il discorso sull'incanto e sulla meraviglia si confronta con una precisazione teorica necessaria, che evita indebite sovrapposizioni fra esperienza emotiva e interpretazione religiosa. Muovendo dal modello psicologico di Keltner e Haidt, che definisce l'*awe* come risposta alla percezione di vastità capace di attivare un processo di accomodamento cognitivo, Rähme sostiene che tale emozione non è intrinsecamente religiosa né spirituale. L'esperienza di vastità, che destabilizza gli schemi ordinari di comprensione, costituisce un nucleo fenomenologico neutro: è soltanto nel momento in cui il soggetto tenta d'integrarla nei propri repertori cognitivi che essa può essere qualificata come religiosa o spirituale.

A tal fine, l'autore propone definizioni operative di religione e spiritualità: la prima implica un riferimento alla trascendenza soprannaturale, la seconda enfatizza la dimensione di autenticità e di significato personale. In assenza di tali riferimenti, l'*awe* può essere pensato "tout court", come esperienza di vastità e ristrutturazione cognitiva che non ricorre né alla trascendenza né all'espressione del sé. Il contributo di Rähme s'inserisce così nel nostro percorso come esercizio di chiarificazione concettuale: l'incanto, prima di essere inscritto in cornici religiose o spirituali, va riconosciuto nella sua dimensione elementare di risposta alla grandezza del mondo, risposta che può essere declinata in modi differenti ma che non coincide necessariamente con una visione trascendente.

Nel solco della nostra indagine, che ha progressivamente intrecciato incanto, risonanza e disincanto dentro le trame della modernità, il contributo di Valeria Fabretti e Maria Chiara Giorda sposta l'attenzione sugli spazi in cui tali dinamiche prendono forma. L'incanto e il disincanto non sono soltanto stati interiori o categorie teoriche; essi s'inscrivono nei luoghi che punteggiano la vita sociale. Pochi ambienti rendono tangibile l'impulso razionalizzante della modernità quanto una stanza grigia, spoglia, saturata di archivi e pratiche amministrative; allo stesso modo, vi sono spazi capaci di generare intensità, di coltivare un senso del sacro attraverso la loro dimensione estetica, il linguaggio

simbolico e l'atmosfera che li caratterizza. In tali contesti, la qualità incantata o disincantata non risiede esclusivamente negli oggetti materiali; piuttosto, nasce dall'interazione fra elementi fisici, modalità d'uso e processi di significazione situati nel tempo.

Dialogando con la tradizione interdisciplinare che ha applicato lo *spatial turn* agli studi religiosi, il capitolo propone di ripensare incanto e disincanto attraverso un'analisi dei luoghi — siano essi religiosi, spirituali o secolari — che abitano le nostre città. Le categorie non vengono ridotte alla semplice opposizione fra sacro e profano, ma rilette alla luce della tensione fra esperienza condivisa e conflitto, fra spazi che favoriscono risonanza e spazi che producono frattura. Attraverso casi di studio e sviluppi recenti del dibattito, Fabretti e Giorda mostrano come l'incantamento possa essere coltivato o eroso dentro configurazioni spaziali concrete, confermando che la qualità sonora del vivere insieme — la possibilità di accordarsi o di dissonare — passa anche attraverso l'architettura, l'uso e la narrazione dei luoghi.

Con il contributo di Rebecca Sabatini la dialettica fra incanto e disincanto viene esplorata in un ambito liminale, quello del rapporto con il corpo morto e con le sue trasformazioni simboliche. Ogni società elabora strategie per accogliere la decomposizione e gestire la presenza del defunto, e nel caso dei Cappuccini siciliani dell'età moderna la pratica della mummificazione e dell'esposizione dei corpi ha generato sin dall'origine una forma di fruizione ulteriore, una sorta di turismo ante litteram. Ciò che inizialmente costituiva una dimensione secondaria è divenuto oggi centrale: l'esibizione dei resti umani trascende la funzione funeraria o commemorativa e s'inscrive in circuiti che vanno dalla venerazione delle reliquie all'allestimento museale. L'incanto legato alla presenza corporea, alla prossimità tangibile con la morte, non scompare ma viene riplasmato attraverso processi di risignificazione coerenti con le logiche contemporanee del patrimonio culturale.

In questo slittamento emerge una nuova dimensione del sacro, definibile come "secolare", che si sovrappone senza annullarla all'inviolabilità devozionale originaria, traducendola nell'"inviolabilità museale" del presente. Il turismo — culturale, religioso e soprattutto *dark* — opera entro questa stratificazione semantica, offrendo ai visitatori la possibilità di confrontarsi attivamente con le tracce materiali della

morte. L'esperienza non è puramente didattica: essa mobilita emozioni, interrogativi, talora fascinazioni che si collocano fra rispetto, curiosità e inquietudine. Il capitolo di Sabatini illumina allora un terreno in cui incanto e disincanto s'intrecciano in modo particolarmente evidente: la razionalizzazione patrimoniale convive con una persistente attrazione per il corpo esposto, mostrando come anche nello spazio regolato del museo sopravviva una forma di risonanza ambivalente con il limite estremo dell'esistenza.

Con il contributo di Cinzia Bianchi e Alice Venturini l'incanto entra nel territorio della comunicazione commerciale, mostrando come il consumo sia da sempre uno dei laboratori privilegiati della produzione simbolica. Gli oggetti e le esperienze vengono investiti di significati che eccedono la loro funzione d'uso, configurandosi come veicoli di magia quotidiana. In dialogo con le riflessioni di Weber, Campbell e Ritzer, il saggio rilegge la dialettica fra incanto, disincanto e re–incantamento alla luce della pubblicità contemporanea, evidenziando come essa costruisca mondi possibili, susciti emozioni e prometta ideali di vita desiderabili. L'analisi semiotica della dimensione narrativa, passionale e simbolica — attraverso l'esame di un'immagine di Adbusters e di alcuni *signature commercials*, fra cui un cortometraggio di David Lynch — mette in evidenza la capacità del linguaggio pubblicitario di orchestrare forme di fascinazione complesse e stratificate.

La seconda parte del contributo si concentra sui contesti tecnologici avanzati, in cui la creazione d'immagini tramite CGI e algoritmi d'intelligenza artificiale ridefinisce le modalità dell'incantamento. Emergono così tre configurazioni: un "disincanto critico", che smaschera le promesse pubblicitarie; un "incanto pubblicitario", che rinnova la seduzione simbolica; e un "incanto disincantato", consapevole della propria artificialità. In questo scenario, l'incanto non scompare ma si trasforma, adattandosi alle logiche di un'epoca segnata dalla convergenza mediale e dalla datificazione dell'immaginario. Il saggio di Bianchi e Venturini s'innesta dunque pienamente nel nostro arco narrativo, mostrando come anche nell'ambiente tecnologico e algoritmico l'umanità continui a cercare forme di risonanza, pur consapevole della loro costruzione.

Con il contributo di Marianna Boero la riflessione sull'incanto pubblicitario si precisa ulteriormente, collocandosi esplicitamente nello

spazio intermedio fra disincanto e re–incanto. Riprendendo la prospettiva di Pascal Bruckner e confrontandosi con le diagnosi di Weber e Gauchet sul "disincanto del mondo", il saggio interpreta le strategie contemporanee di *brand communication* come tentativi di riconciliare il quantificabile con il meraviglioso. Il re–incanto non coincide con un ritorno ingenuo alla fascinazione originaria, bensì presuppone il passaggio attraverso una perdita: la crisi di fiducia nei confronti dei marchi, il venir meno dell'aura quasi sacra del prodotto, la sostituzione dell'adesione emotiva con un atteggiamento più pragmatico e disilluso. In questo scenario, la pubblicità si trova costretta a confrontarsi con la consapevolezza critica del consumatore e con l'erosione delle promesse tradizionali.

Proprio a partire da tale frattura si articolano le strategie di re–incanto, che non eludono le crisi ambientali, sociali o umanitarie, ma le integrano nella messa in scena di un futuro possibile e trasformabile. L'immaginario pubblicitario si riorienta verso valori etici, utopici ed esistenziali, tentando di ricostruire fiducia attraverso una fascinazione più consapevole, in cui il meraviglioso viene recuperato in forma critica. L'analisi si sviluppa lungo due traiettorie: il passaggio dall'incanto al disincanto, segnato dalla disaffezione verso i brand in una società post–crescita, e quello dal disincanto al re–incanto, in cui l'etica diventa linguaggio privilegiato per generare nuove forme di risonanza simbolica. In tal modo, il contributo di Boero conferma che l'incanto, anche nell'universo del consumo, non scompare ma si riformula, cercando un equilibrio fra responsabilità e seduzione.

Con Irene Dorigotti l'itinerario sull'incanto si confronta con uno dei suoi dispositivi più potenti e ambigui: il cinema come luogo di ri–sacralizzazione del reale. Muovendo dall'"antropologia dell'esperienza" di Victor Turner, il capitolo mostra come l'antropologo–cineasta non si limiti a documentare rituali, e invece contribuisca a tradurli e talvolta a riattivarli su un altro piano, separato e insieme risonante rispetto all'evento originario. L'analisi attraversa figure emblematiche quali Jean Rouch e riflette sulla tensione tra autenticità e costruzione, tra documento e creazione artistica, evidenziando come il sacro possa emergere tanto dal contenuto rituale, quanto dalla qualità stessa dell'operazione filmica. Il caso della Sindone di Torino diventa allora un laboratorio

privilegiato: tra ostensione, liminalità ed "efficacia simbolica" (Lévi–Strauss), l'immagine si offre come icona capace di condensare esperienza individuale e forza collettiva, mentre l'accesso regolato e securizzato al luogo sacro rivela la trama contemporanea di controllo, soglia e negoziazione che accompagna ogni pratica di re–incantamento.

Il capitolo si amplia poi in una costellazione di esperienze multisituate — dal Caodaismo vietnamita ai rituali sincretici di Chamula, fino alla performance desertica delle Dune di Piscinas — dove l'antropologia visuale diventa essa stessa gesto performativo. La creazione biblica, evocata come metafora del montaggio che porta luce nel caos del "tohu va–vohu", s'intreccia con la ricerca di una sacralità anti–materiale in un presente segnato da inerzia politica e "modernità liquida". La lunga sezione dedicata all'invenzione rituale — corpi dipinti di grafite, croce portata e poi abbandonata al mare — radicalizza questa intuizione: il sacro non è solo oggetto di studio, ma può essere riattivato attraverso dispositivi estetici e corporali che trasformano il paesaggio in scena liminale e la performance in ascesi. Dorigotti inserisce qui una riflessione decisiva: l'incanto, nell'epoca della riproducibilità tecnica e della governance securitaria, non scompare, ma si ricompone nella tensione tra registrazione e creazione, tra etnografia e mito, tra immagine e rito, facendo del cinema uno spazio in cui il reale può essere nuovamente attraversato da vibrazioni sacre.

Con il contributo di Federico Palmieri di Pietro l'incanto entra pienamente nello spazio digitale, mostrando come il gioco, lungi dall'essere mero intrattenimento, possa configurarsi come pratica di re–incantamento del mondo. Il capitolo assume l'immersione quale categoria chiave, intesa non soltanto come assorbimento sensoriale, ma come coinvolgimento emotivo, partecipazione narrativa e intensificazione della presenza entro universi finzionali capaci di risuonare con l'esperienza vissuta. Attraverso l'analisi di titoli quali *Dark Souls*, *Professor Layton* e *Journey*, Palmieri di Pietro mette in luce come il videogioco possa offrire al giocatore spazi di esplorazione etica, mitica e atmosferica, nei quali *l'agency* interattiva diviene vettore di senso e di responsabilità, e non semplice simulazione di potere. In tale prospettiva, la tecnologia non si riduce a dispositivo di disincanto; essa si configura come infrastruttura simbolica attraverso cui si articolano nuove forme di meraviglia e di

risonanza, secondo una dinamica che non elude la consapevolezza critica della modernità, bensì la attraversa, inscrivendosi coerentemente nel più ampio movimento culturale che dal disincanto tende verso la ricerca di un incantamento quotidiano, fragile ma operante.

Nel contributo di Cristina Demaria la dialettica fra incanto e disincanto s'inscrive nel dispositivo della memoria culturale, intesa come meccanismo discorsivo che produce identità attraverso la reinterpretazione del passato. La nostalgia, in quanto emozione centrata sulla "passatezza" del passato e sulla sua inafferrabilità, diviene figura paradigmatica di questa tensione: da un lato essa promette il ritorno a una pienezza perduta, a un'origine continuamente rivisitata; dall'altro si confronta con l'orrore e l'annullamento che segnano le memorie traumatiche della violenza politica. Nel caso del Cile post–dittatoriale, tale ambivalenza s'intreccia con l'erosione del senso stesso di comunità, rendendo la memoria un campo di forze in cui incanto e disincanto si contendono la forma del tempo culturale.

Attraverso l'analisi di quattro film — *Salvador Allende* e *Nostalgia de la luz* di Patricio Guzmán, *Post Mortem* e *El Conde* di Pablo Larraín — il saggio indaga le strategie visive e narrative con cui il cinema oscilla fra il potere catartico della finzione e la crudezza del documento, fra il desiderio di reinvenzione del passato e la consapevolezza dell'alienazione prodotta dalla dittatura. La memoria filmica diventa così laboratorio di una semiotica del tempo, in cui il ritorno di ciò che è stato non coincide mai con la restaurazione dell'origine, ma con la sua rielaborazione critica. In questa prospettiva, il contributo di Demaria arricchisce il nostro arco narrativo mostrando come l'incantamento della memoria possa convivere con il disincanto della storia, generando forme complesse di risonanza collettiva fra perdita, trauma e possibilità di futuro.

Con il saggio di Angela Mengoni l'incanto viene interrogato all'interno di un'opera che, per la sua stessa configurazione, sembra sfidare ogni tentativo di sistemazione: il *Cremaster Cycle* di Matthew Barney. Spesso letto come universo visionario per la sua eterogeneità figurativa e per la molteplicità di citazioni e rimandi, il ciclo filmico viene qui affrontato attraverso un'analisi semiotica che ne mette in luce l'ancoraggio a categorie profonde e a valori strutturanti. La proliferazione d'immagini, simboli e riferimenti non è dispersione, ma costruzione di

un sistema che tiene insieme varietà e coerenza, facendo dell'incanto un principio organizzatore.

In questa prospettiva, il *Cremaster* si configura come oggetto paradigmatico di un "senso incantato" che non rinuncia alla sistematicità, e la persegue proprio attraverso la seduzione visiva e la molteplicità dei piani. L'esoterismo si offre in forma essoterica, accessibile nella sua superficie affascinante e insieme radicata in strutture profonde. Il contributo di Mengoni s'inserisce così nell'esplorazione di un incantamento artistico che non coincide con l'arbitrio visionario, ma con la capacità di costruire mondi coerenti capaci di risuonare oltre la frammentazione del presente.

Il volume che il lettore ha ora fra le mani è una selezione rimaneggiata dei contributi presentati durante il convegno finale del Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler, *Il senso incantato*, svoltosi a Trento, presso la Fondazione Bruno Kessler (Aula Grande, Via Santa Croce 77), dal 16 al 19 dicembre 2024, con un preambolo cinematografico il 15 dicembre presso il Cinema Modena e la già evocata parentesi musicale presso il Conservatorio. Come emerge dal programma del convegno, le giornate hanno articolato il tema dell'incanto attraverso undici sessioni tematiche — dalla spiritualità ai linguaggi, dalle meraviglie ai corpi, dagli spazi alla cultura pop, fino alle memorie — intrecciando prospettive filosofiche, teologiche, semiotiche, antropologiche, storiche e musicali.

Rispetto alla forma orale originaria, i saggi qui raccolti sono stati sottoposti a un lavoro di revisione, rielaborazione e approfondimento teorico che ne ha consolidato l'argomentazione, mantenendo tuttavia la tensione dialogica e l'intensità relazionale che hanno caratterizzato l'incontro trentino. L'arco narrativo che li attraversa — dalla genealogia lessicale dell'incanto alla sua declinazione tecnologica, dalla dimensione individuale a quella collettiva, dalla voce incarnata alla sua sintesi algoritmica, dalla risonanza poetica alle configurazioni spaziali e mediatiche — trova qui una forma distesa e meditata, senza smarrire l'energia della discussione condivisa.

Desidero esprimere un sentito ringraziamento alla Fondazione Bruno Kessler, che ha sostenuto e reso possibile l'intero ciclo di

seminari "(Dis–)Enchantment in Religion and Ethics" e il convegno conclusivo. Un ringraziamento particolare va alla Segreteria del Centro per le Scienze Religiose, nelle persone di Michela Chistè ed Elisabetta Lopane, per la competenza, la pazienza e la dedizione con cui hanno accompagnato ogni fase organizzativa e amministrativa.

Un grazie sincero anche al Servizio editoriale della Fondazione Bruno Kessler e, in modo speciale, alla Dott.ssa Vecchio, per la grande cura e l'attenzione meticolosa dedicate al lavoro di edizione: il rigore formale e la coerenza del volume devono molto alla sua professionalità.

La mia gratitudine si estende infine a tutte le relatrici e a tutti i relatori che hanno accettato di partecipare al convegno e di contribuire a questo progetto editoriale: la ricchezza e la pluralità delle prospettive raccolte in queste pagine testimoniano non soltanto un interesse condiviso per il tema dell'incanto, ma la volontà d'interrogarlo criticamente nel cuore stesso della modernità.

Questo volume si colloca all'interno di una serie in sei tomi dedicata al percorso teorico e interdisciplinare avviato dal Centro per le Scienze Religiose. Sono già apparsi *Il senso impervio* e *Il senso immerso*; *Il senso incantato* ne costituisce un ulteriore sviluppo, portando al centro la tensione fra disincanto e ricerca di nuove forme di risonanza simbolica. Se i volumi precedenti hanno esplorato rispettivamente la dimensione della difficoltà e quella dell'immersione, qui l'attenzione si concentra sulla vibrazione condivisa che rende il senso capace di eccedere la pura funzionalità, restituendo al vivere comune una qualità timbrica, poetica, relazionale.

In questo orizzonte, l'incanto non viene proposto come nostalgia regressiva né come fuga dall'analisi critica, ma come interrogativo aperto sulla possibilità di una risonanza responsabile nel tempo delle tecnologie pervasive e dell'intelligenza artificiale. È a tale domanda — insieme teorica ed esistenziale — che il volume intende offrire un contributo di risposta, affidandolo alla pluralità delle voci che qui risuonano, nella speranza che possano ancora accordarsi in una ricerca consonante.

SEZIONE 1.

SPIRITUALITÀ

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259162
pp. 39-59 (giugno 2026)

VERSO UNA SOCIOLOGIA DELL'INCANTO
UN PERCORSO TEORICO ED EMPIRICO

BENEDETTA NICOLI

Title in English: *Towards a Sociology of Enchantment: A Theoretical and Empirical Inquiry*

Abstract: This essay explores the concept of enchantment from both a theoretical and empirical perspective, aiming to outline — drawing on relevant literature — a sociological theory of enchantment. Starting from the observation of the paradoxical coexistence of material progress and symbolic and spiritual impoverishment, the essay challenges the dominant narrative of disenchantment that has deeply shaped the social sciences. Drawing on the contributions of authors such as Charles Taylor, Hartmut Rosa, Peter Berger, Hans Joas, and Byung-Chul Han, the essay advances the hypothesis that, even within secularized societies, experiences of enchantment persist — and in some cases regenerate — as relational, symbolic, and affective forms of connection with a world perceived as alive, meaningful, and not entirely subject to human control. Enchantment is defined as a lived encounter with forces or entities experienced as having intrinsic meaning and agency, resisting reduction to purely instrumental or rational explanation. Such an encounter produces a sense of "fullness" and "resonance", which translates into motivational and affective energy. The essay explores three key shifts enabled by enchantment — ontological, epistemological, and ethical — that redefine the human relationship with the world. The central part of the essay analyzes two international empirical studies conducted in the scientific field, traditionally considered both a product and an agent of disenchantment. Through in-depth interviews with scientists, a rich landscape of wonder, awe, and deep connection with the cosmos emerges, revealing how scientific practice can be imbued with existential and symbolic significance. The essay thus proposes a reinterpretation of

science not only as a technical enterprise but also as a potential vehicle for enchantment. Enchantment is presented as a theoretical resource to rethink the imaginary of modernity and as a practical resource to regenerate symbolic, ethical, and social energies capable of reorienting action in a world marked by crises of meaning, alienation, and existential uncertainty.

Keywords: Sociological theory; Modernity; Enchantment; Resonance; Scientific practice

1. Introduzione: il paradosso della modernità tra progresso materiale e impoverimento simbolico

Uno dei paradossi più evidenti della modernità — che anche le società contemporanee stanno sperimentando — consiste nella coincidenza tra un progresso materiale senza precedenti e una graduale erosione delle energie psichiche e sociali. Da un lato, si assiste a un vertiginoso sviluppo delle capacità produttive, della conoscenza scientifica e degli apparati tecnologici; dall'altro, questo avanzamento sembra essere accompagnato da un crescente senso di stanchezza esistenziale e da un logoramento delle forze vitali, tanto individuali quanto collettive.

A livello individuale e nella sfera privata, questo logoramento si manifesta in molteplici forme di disagio psichico — dal burnout alla depressione —, nell'aumento della solitudine e dell'alienazione e nella difficoltà diffusa a dare senso all'esperienza quotidiana. Ciò che appare come una nuova promessa di libertà consegnata da inedite opportunità materiali si traduce, invece, in un imperativo impossibile: dovere costantemente costruire e dimostrare il proprio valore, provvedere alla propria felicità, raggiungere la perfezione facendo leva esclusivamente sulle proprie forze, allo stesso tempo difendendosi dai condizionamenti e liberandosi dai vincoli provenienti dall'esterno. Ciò porta a nuove forme di depressione e stanchezza e a un esaurimento delle risorse psichiche e vitali (cfr. ad esempio Ehrenberg 2010; Han 2020; Magatti 2009). Come osservano Benasayag e Schmit (2013), l'accresciuta disponibilità di possibilità materiali convive con una paralisi del desiderio e dell'azione. Di conseguenza, le passioni dominanti nei vari ambiti della società contemporanea sono "tristi": non mobilitano la capacità

creativa, trasformativa e generativa dell'individuo, ma producono soggetti precari, incapaci di orientarsi in un presente sempre più incerto e instabile e di proiettarsi attivamente nel futuro. Su scala collettiva, un segnale emblematico di questa difficoltà a immaginare — e a desiderare — un futuro condiviso, solido e promettente è il calo demografico nelle società più avanzate[1].

Questo paradosso — il regresso della dimensione immateriale a fronte di un progresso materiale — non è un tratto inedito della contemporaneità, ma ha contraddistinto la modernità sin dai suoi albori, come testimoniano i classici della sociologia. Georg Simmel (1918/1995), ad esempio, definiva "tragedia della cultura" il processo in cui le creazioni dell'intelletto umano — lo "spirito oggettivo" — finiscono per soggiogare la vitalità e l'intelligenza soggettiva e creativa che le aveva generate — lo "spirito soggettivo" —. Tale dissonanza, osservava l'autore, diviene particolarmente evidente nel contesto metropolitano, dove la figura dell'individuo *blasé* emerge come il tipo di soggettività più adeguata a una configurazione sociale caratterizzata da un eccesso di stimoli sensoriali. In una prospettiva affine, Max Weber (1917/2017) osservava come la progressiva espansione della razionalità strumentale in ogni ambito della vita sociale conducesse a un deterioramento della capacità di trovare significati ultimi, dando luogo a ciò che egli definiva "il disincantamento del mondo", ovvero la riduzione della realtà a ciò che è calcolabile e spiegabile attraverso il sapere tecnico. In altre parole, l'avanzamento tecnico e scientifico, pur aumentando il controllo sull'ambiente, riduce progressivamente la capacità di attribuire significati profondi all'esperienza umana, confinandola a un orizzonte puramente funzionale. Analogamente, Émile Durkheim (1893/2007) individuava nei processi di differenziazione funzionale — che hanno reso possibili straordinari aumenti di produttività — una causa di destabilizzazione delle fonti normative e simboliche della coesione sociale, con conseguente crescita della "anomia", cioè dell'assenza di norme sociali e morali che consentono di orientare le esistenze individuali e le collettività. Questa linea interpretativa è proseguita con la teoria critica

(1) Secondo il *World Fertility 2024* delle Nazioni Unite, il tasso globale di fecondità è sceso da 4,8 figli per donna nel 1970 a 2,2 nel 2024, con un ulteriore calo previsto sotto il livello di sostituzione (2,1) intorno al 2050. Cfr. "Global Fertility Decline", consultato in data 18/4/2025. https://www.un-ilibrary.org/content/books/9789211071887c005/read

della Scuola di Francoforte. Walter Benjamin (1939/2006), in particolare, ha mostrato come il progresso tecnico e produttivo moderno abbia contribuito ad alienare l'individuo dalla possibilità di vivere un'esperienza autentica del mondo (*Erfahrung*), sostituendola con forme di percezione frammentarie e superficiali (*Erlebnis*).

Alla luce di queste diagnosi dei classici della sociologia, il calo di energie psichiche e sociali può essere interpretato alla luce di un più generale e profondo impoverimento della dimensione simbolica e spirituale dell'esistenza. Nella teoria sociologica, è possibile individuare un filone di studi che riconduce tale impoverimento a una trasformazione nella modalità di relazionarsi con il mondo. Come argomenta Hartmut Rosa in un'intervista: "In modern society something is wrong in the way we are related to the world" (Cassegård *et al.* 2023, p. 182). Sarebbe infatti un approccio "aggressivo" nei confronti del mondo, guidato da un'estrazione di valore a vari livelli e fondato su una progressiva separazione della soggettività umana dall'ambiente circostante, naturale e sociale — ciò che Taylor (2009) definisce il "sé schermato" — a condurre a un'erosione delle energie non solo in tale ambiente, ma anche nello stesso soggetto umano. Tornando a Weber, l'approccio razionale e strumentale nei confronti del mondo — lo stesso che rende possibile lo straordinario progresso materiale della modernità — non può che alimentare un'esperienza disincantata del mondo, che diviene in questo senso un oggetto inerte, privo di significati intrinseci e "muto" (Han 2021; Rosa 2019; Taylor 2007). Se, tuttavia, per un certo filone interpretativo della teoria sociologica, più pessimistico e "sottrattivo" (Taylor 2007; cfr. anche Gregory 2014) e al quale è possibile ricondurre anche Weber, questo processo sarebbe inevitabile in quanto inscritto nelle logiche fondamentali della modernità — una visione che ha a lungo dominato le scienze sociali e che si ritrova nelle teorie classiche della secolarizzazione —, un altro filone, di cui Rosa (2019) fa parte insieme ad autori come Taylor (2009; 2024), Joas (2013), Berger (1984) e Han (2024), suggerisce che le stesse condizioni che rendono possibile il disincantamento possono generare anche nuove forme di ricerca di senso e favorire il recupero di una modalità alternativa di relazionarsi al mondo che in questo saggio, per contrapporla a quella disincantata, definiremo "incanto".

Taylor (2009), ad esempio, sottolinea come l'affermazione di una "cornice immanente" nella modernità non sopprima il bisogno di articolare qualcosa di più pieno e profondo, ma al contrario lo intensifichi. Le persone, in un contesto secolare, continuano a cercare modalità profonde di risonanza e connessione con il mondo, sviluppando forme alternative di esperienza simbolica e spirituale (Taylor 2024). Allo stesso modo, Berger (1984; 2003) osserva che il crollo della "sacra volta" tradizionale e la crescente plausibilità di una definizione secolare della realtà spingono l'individuo a cercare nuove fonti di appartenenza cosmica, spesso in modi creativi e inattesi, per contrastare il senso di alienazione esistenziale e metafisica. Da questa prospettiva, la secolarizzazione può stimolare tentativi di "re–incantare" il mondo, cioè di trovare nuovi modi di vivere in sintonia con il mondo e l'universo e di individuare una fonte di "pienezza", o profondità, al di là del sé (Taylor 2016, p. 375). Questo sforzo di ridare peso e valore all'esperienza dell'incanto (cfr. anche Curry 2019) rappresenta una risorsa importante per contrastare l'impoverimento simbolico prodotto dalla razionalizzazione moderna e per superare il "narcisismo collettivo" delle società contemporanee (Han 2021).

Il presente saggio si propone di ricostruire i principali contributi teorici che si inseriscono in questa seconda linea interpretativa della modernità e della secolarizzazione. A partire da tali contributi — che descrivono il concetto di incanto da diverse prospettive teoriche e con differenti gradi di sistematizzazione — si cercheranno di delineare i tratti fondamentali per una definizione sociologica dell'incanto, utile a mettere a fuoco alcune trasformazioni soggettive del mondo contemporaneo e a rendere visibili le modalità di significazione che resistono o si rigenerano all'interno di un mondo apparentemente disincantato.

L'ipotesi di fondo è che tali modalità "incantate" rappresentino una riserva di senso e di energia spirituale e simbolica, potenzialmente capace di contrastare l'impoverimento prodotto dalla razionalizzazione moderna.

Nella seconda parte del lavoro verrà discusso un caso di applicazione empirica del concetto di incanto, relativo in particolare al campo della scienza — tradizionalmente considerata l'area disincantata e disincantante per eccellenza — per mostrare come anche in questo ambito

possano emergere esperienze di meraviglia, di "risonanza" (Rosa 2019) e di incanto.

2. Verso una definizione sociologica dell'incanto

Stando alla famosa definizione di Weber (1917/2017), il disincantamento del mondo deriva dalla "coscienza o la fede che […] non sono in gioco, in linea di principio, delle forze misteriose e imprevedibili, ma che si può invece — in linea di principio — dominare tutte le cose mediante un calcolo razionale". Di conseguenza, tale fenomeno consiste in una visione del mondo come un oggetto inerte, "muto" (Taylor 2009; Rosa 2019), che in quanto tale può essere conosciuto scientificamente e manipolato tecnologicamente. Come argomentato nell'introduzione, questa particolare modalità di rapportarsi al mondo produce un impoverimento psichico, spirituale e simbolico, perché aliena il soggetto umano dal suo ambiente circostante e dunque da sé stesso (Rosa 2019).

Al contrario, l'incanto può essere definito come una modalità di rapportarsi al mondo — naturale e sociale — che implica il riferimento a una o più forze o entità superiori non riducibili a razionalità strumentale e a cui il soggetto umano riconosce un significato, un valore e un potere intrinseci tali da orientarne le motivazioni, i sentimenti e le azioni e da generare un senso di "pienezza" (Taylor 2009) e di "risonanza" (Rosa 2019).

A differenza del disincantamento, che si fonda su un progetto astratto (Taylor 2009), l'incanto deriva da un'esperienza: quella di un "incontro" con "un'altra presenza" (Curry 2019; 2023) che viene percepita dal soggetto come dotata di valore e significato intrinseci e di una propria agency (cfr. anche Taylor 2009). Questa percezione di un "evento" che "accade" inaspettatamente (Rosa 2023a, p. 2; cfr. anche Curry 2023, p. 9; Szakolczai 2009, p. 147) e irrompe dall'esterno genera sentimenti di sorpresa, stupore, meraviglia e talvolta anche di inquietudine, che sono dunque i primi indicatori di un possibile incanto. I sentimenti citati esprimono un elemento fondamentale dell'incanto e cioè la percezione di una porzione di realtà che rimane "indisponibile" all'umano

— in altre parole, che non è assoggettabile al suo controllo né alla sua volontà (Rosa 2024)[2].

Poiché l'incanto consiste in un incontro inaspettato e sorprendente con una forza o entità che è riconosciuta avere una propria agency e un significato intrinseco, esso prevede inizialmente un momento passivo in cui il soggetto si sente "catturato e portato via" (Bennett 2001, p. 5) da un agente esterno. In questa circostanza, il soggetto sperimenta una fuoriuscita dai confini del proprio sé e un ingresso nel campo di forza di qualcosa o qualcun altro (Taylor 2009; si veda anche Cuzzolino 2021; Joas 2021). Tuttavia, tale iniziale auto–trascendenza si risolve, in ultima istanza, in un ritorno a sé, in cui il soggetto umano acquisisce una maggiore consapevolezza della propria identità e del proprio posto nel mondo[3]. Alla base di questo risultato vi è un processo che si verifica mediante l'esperienza dell'incanto. Nello specifico, l'incontro con altro da sé costituisce per il soggetto umano l'occasione di prendere le misure della propria "finitezza e vulnerabilità umana" (Joas 2021, pp. 241–242)[4], verificando contemporaneamente la presenza di qualcosa o qualcuno di più grande verso cui, tuttavia, tale soggetto avverte un "senso di contatto, di affinità, di sintonia" (Taylor 2016, p. 375) e di "risonanza" (Rosa 2019). Questo evento presenta diverse implicazioni, rilevanti ai fini del rapporto tra incanto e risorse psichiche, simboliche e spirituali suggerito nella sezione precedente.

In primo luogo, il soggetto umano avverte un senso di appartenenza a qualcosa di superiore, a differenza della soggettività disincantata che invece esperisce, per via del silenziamento del mondo circostante in cui essa è collocata, un senso di sradicamento esistenziale e metafisico

(2) Questo a sua volta può favorire il riconoscimento di qualcosa di superiore, potente e intrinsecamente significativo. In tal senso, l'incanto costituisce un "potenziale mediatore di un'esperienza religiosa" (Berger 1974, p. 131).

(3) L'incanto, per dirla con Curry (2019), non è "dionisiaco": non approda a una fusione del soggetto con l'altro con cui si scopre in relazione. Come argomenta Curry, "If there were no boundaries at all enchantment would become impossible, because there would be no subjects to meet and experience each other."

(4) Cfr. anche Joas 2008, pp. 7–9. Joas descrive queste esperienze, da lui definite "shattering experiences", nell'ambito della sua riflessione sul sacro, non facendo esplicitamente riferimento al termine "incanto". Ciononostante, riteniamo la sua lettura in linea con la ricostruzione del concetto di incanto proposta in questa sede. Il sacro, infatti, può essere considerata l'espressione più compiuta e radicale dell'indisponibile che l'incanto rivela (su questa concettualizzazione del sacro, cfr. anche Wydra 2015).

(Berger *et al.* 1973) che Han (2021) definisce "disaccasamento". Trasformando il mondo in un luogo in cui il soggetto umano possa sentirsi a casa, l'incanto offre all'esperienza umana — e potenzialmente anche a quella sociale — una cornice di senso che contrasta l'alienazione e il nichilismo caratterizzanti il mondo disincantato (Han 2021; Rosa 2019).

In secondo luogo, anziché la conferma di un dominio sulla realtà, il soggetto umano attraverso l'incanto vive un'esperienza radicalmente opposta: quella di essere gettato nel mondo e di essere posto nella condizione di chi è "interpellato" e dunque chiamato a rispondere (Taylor 2018, pp. 138–139 e 146. Cfr. anche Rosa 2019; Han 2024) — ciò che in una parola si potrebbe definire "vocazione".

In terzo luogo, la cornice di senso in cui l'esistenza del soggetto umano viene inserita nell'esperienza dell'incanto è diversa da quella fondata sugli sforzi esclusivamente umani (Berger 1984). Da questa prospettiva, lo scarto rappresentato dalla porzione di realtà che rimane "indisponibile" al controllo e alla volontà umana non annienta l'individuo; al contrario, esso dischiude un nuovo spazio — con Taylor (2018), un "interspazio" — per il sentire e l'agire. Più specificamente, si tratta di una cornice "narrativa" e "mitica" diversa da quella basata esclusivamente sui criteri immanenti della razionalità e della crescita materiale (Taylor 2009), che trasfigura il modo in cui fino ad allora la propria identità e la propria esistenza erano state interpretate (Berger 1984).

L'esperienza dell'incanto, dunque, genera un senso di "pienezza" (Taylor 2009) — la consapevolezza di un significato o di una dimensionalità superiore percepita come "un luogo dotato di forza" che ha la capacità di ispirare e motivare l'azione[5]. La passività iniziale si traduce in un'attivazione del soggetto umano, dovuta esattamente all'auto–trascendenza che l'esperienza dell'incanto implica. Seguendo Costa, si potrebbe dire che tale esperienza consente anche la realizzazione di un soggetto umano autenticamente libero, poiché, come sostiene l'autore, l'autentica libertà umana "resides precisely in the ability to respond to an inherently worthy claim coming from outside the jurisdiction and the expectations of the self. The responsive act, on the one hand, is

(5) Cfr. anche Taylor 2012, p. 288, Berger 1984 e Curry 2023.

receptive, but it helps, on the other hand, to disclose and articulate the personally significant truth-content it responds to." (Costa 2020, p. 152). L'incanto, in questo senso, è anche profondamente trasformativo per chi lo vive (Curry 2023; Szakolczai 2009), "riordinandone e riorientandone l'esistenza" (Curry 2019).

Vi sono altre implicazioni che derivano da questi processi attivati dall'incanto.

La prima implicazione riguarda una svolta ontologica che l'incanto, in quanto esperienza necessariamente relazionale e partecipativa, abilita[6]. Se la soggettività disincantata, concependosi "schermata" rispetto al mondo, percepisce ed esperisce la realtà come un oggetto inerte, "muto" e privo di logiche interne a esclusione di quelle meccaniche, per la soggettività che fa esperienza dell'incanto la realtà si trasforma invece in una totalità coerente e armonica, animata da "voci" e significati indipendenti dalla volontà e dai desideri del soggetto che ne fa esperienza e a cui quest'ultimo partecipa (Rosa 2023).

Da questa svolta ontologica abilitata dall'incanto deriva di conseguenza anche una svolta epistemologica. Se alla base del disincantamento vi è la volontà — che muove l'intero progetto moderno — di estendere gradualmente il proprio raggio di azione sul mondo, l'incanto, al contrario, accende il desiderio di disporsi a un "ascolto paziente" (Taylor 2018) del mondo, sostituendo all'azione la "partecipazione" (Rosa 2023, p. 3). A differenza della soggettività disincantata che si concepisce come padrona dei significati che le cose hanno per sé (Taylor 2009), il soggetto che fa esperienza dell'incanto desidera conoscere le strutture intrinseche del reale, armonizzandosi con esse (Szakolczai 2009, p. 146), nella consapevolezza che l'essere umano non si esaurisce in sé stesso, ma si realizza nella relazione di "risonanza" con il cosmo in cui abita. Se la prima forma di conoscenza del mondo è fondamentalmente intellettuale e cognitiva, la seconda è integrale, quindi anche emotiva e affettiva (Rosa 2019; cfr. anche Szakolczai 2009).

La terza svolta che deriva dall'esperienza dell'incanto è di ordine etico. L'esperienza della propria limitatezza e di una totalità più grande

(6) Con il termine "ontologia" si intende in questo contesto, in linea con l'interpretazione che ne dà Eric Voegelin (1956/2007), l'esperienza esistenziale dell'umano di partecipazione alla totalità dell'essere.

di cui ci si sente partecipi genera un senso di umiltà e un timore reverenziale che si traducono in un rispetto per ciò che è percepito come differente e superiore a sé (Curry 2019; Hepburn 1984)[7]. Inoltre, il senso di pienezza e di risonanza generato dall'incontro con questa forza o entità attiva un'"apertura affettiva" (Rosa 2023, p. 3), un desiderio di uscita da sé e di tensione verso qualcosa o qualcuno che si ritiene degno di tale sentimento (Bennett 2001). Non è dunque solo il rispetto, ma la cura l'atteggiamento che deriva dall'esperienza dell'incanto. Secondo Bennett, l'incanto produce così un'energia propulsiva, una spinta che costituisce il motore di una "etica della generosità". Infine, l'incontro del soggetto umano con "una fonte indipendente di valore" che lo "riguarda in qualche modo" (Rosa 2019, p. 170) costituisce la condizione per il sorgere di quelle che Taylor chiama "valutazioni forti" (Taylor 2024, p. 184; si veda anche Bennett 2001). È infatti dal senso di "affinità" con qualcosa o qualcuno di diverso da sé che l'essere umano può derivare questo genere di norme: il valore, in altre parole, non può originare dal soggetto umano, ma da una fonte esterna (cfr. Costa 2020, p. 152 e Rosa 2019).

L'incanto, inoltre, racchiude un potenziale innovativo, poiché ha origine nell'imprevisto e nella novità e perché è in grado di generare esiti che non dipendono esclusivamente dall'iniziativa individuale. Il disincanto, riconoscendo nel soggetto umano l'unica fonte di significato e di agency, esige una realtà manipolabile e, per quanto sia possibile, l'assenza di sorprese — come sostiene Curry: "there is nothing new under the sun, for everything can, at least in theory, be fitted into the ultimate schema somewhere" (Curry 1999, p. 407; cfr. anche Szakolczai 2009). Questa prevedibilità sta alla base dell'intero progetto della modernità, che attraverso il calcolo e la razionalità strumentale cerca di conquistare il dominio su porzioni sempre più ampie della natura — compresa quella umana, come mostrano i tentativi di fondare un mondo "transumano" (cfr. ad esempio Kurzweil 2024). Diversamente, l'incanto indica un'esperienza che non è possibile pianificare a tavolino, controllare nel suo svolgimento e prevedere nei suoi esiti.

(7) In questo senso, secondo Curry la fonte ultima dell'incanto è la natura incontaminata e selvaggia, che supera ampiamente il genere umano, testimoniando ciò che ricade fuori dal suo controllo (Curry 2019).

In questo senso, esso si contrappone anche alla magia, intesa come il tentativo di manipolare la realtà al fine di produrre un effetto su di essa (si veda Curry 1999, p. 407; Szakolczai 2020). Queste caratteristiche dell'incanto definiscono quello che Rosa (2023, p. 10), citando Arendt, chiama "potenziale di natalità", che garantisce le condizioni per la novità o, in altri termini, per l'innovazione.

3. Incanto e scienza

Poiché l'incanto è un'esperienza umana trasversale a ogni ambito della vita sociale, e, seppur legato alla religione[8], non si limita necessariamente ai contesti istituzionali a quest'ultima dedicati, esso si può verificare potenzialmente ovunque. La letteratura indica un ambito particolarmente adatto a ospitare questo tipo di esperienza: paradossalmente, si tratta dell'ambito considerato il luogo disincantato e disincantante per eccellenza, cioè la scienza. Secondo diversi studiosi dell'incanto, questo paradosso si scioglie mostrando come l'idea di una scienza disincantata rifletta in parte le ricostruzioni sottrattive della secolarizzazione, in particolare la tesi — non sempre valida — di una incompatibilità radicale tra la sfera scientifica e quella religiosa e spirituale. Curry, per esempio, osserva come in realtà la scienza comprenda in potenza entrambe le modalità che anche nell'essere umano coabitano: quella tecnica, che tende a esercitare un dominio sul mondo naturale, manipolandolo e sfruttandolo, ma anche quella incantata che consiste in una "deep appreciation of its extraordinary wonders" e nel riconoscimento dei "limiti" dell'azione umana sul mondo (Curry 1999, pp. 403–405). Anche se, come lo stesso Curry sottolinea, la scienza come istituzione tende a privilegiare la prima modalità rispetto alla seconda, questo non significa che a livello dell'esperienza soggettiva degli scienziati l'incanto non sia presente e forse anche più diffuso di quanto si pensi. Inoltre, se, in un determinato e circoscritto periodo, nella scienza ha effettivamente prevalso un atteggiamento scientista e una visione determinista e materialista, le rivoluzioni scientifiche

(8) La religione, data la sua capacità di rilegare le contingenze umane a un orizzonte di ultimità "cosmico" e trascendente, può essere intesa come il tentativo più compiuto di stabilizzare la modalità "incantata" di rapportarsi al reale, rendendola la modalità "primaria" di relazione con il mondo (cfr. Berger 1984).

del XX secolo hanno radicalmente modificato questo approccio. Lo storico Saler, per esempio, sostiene che la svolta verso "spiegazioni più probabilistiche e controintuitive del mondo fisico" da parte della scienza abbia reso quest'ultima "un luogo centrale dell'incanto moderno" (2006, p. 714; cfr. anche Wilber 1984). Secondo Griffin (1988, p. 2), lo sfumare delle distinzioni tra soggetto e oggetto, materia e spirito, vivente e non vivente provocato dalla fisica quantistica ha favorito l'emergere di una visione "relazionale" ed "ecologica" nella scienza, la quale interpreta la natura come una fonte autonoma di significato e reintroduce le condizioni per sperimentare "un senso di affinità" con il reale. Analogamente, il fondatore della teoria dei sistemi Laszlo (2006, p. 6) ritiene che gli sviluppi della scienza moderna abbiano incoraggiato l'esperienza dell'universo come un "cosmo incantato" che unisce tutti gli esseri viventi e la natura e che incoraggia sia un sentirsi "a casa" nel mondo sia un desiderio di prendersene cura anziché sfruttarlo. Per il filosofo Toulmin (1985), queste trasformazioni aprono la possibilità di una nuova sintesi tra le scienze naturali e una "teologia naturale" che si inserisce "nel mondo dell'esperienza concreta".

Alla luce di queste considerazioni, la scienza appare come un luogo particolarmente adatto a indagare alcune possibili manifestazioni dell'incanto. Nelle pagine che seguono, saranno presentati i risultati di due ricerche empiriche che, a partire dal quadro teorico sopra descritto, hanno cercato di indagare l'incanto tra gli scienziati. Più specificamente, le ricerche in questione fanno parte di due studi internazionali: "Work and Well–Being in Science", 2020–2022, e "Spiritual Yearning in Science", 2023–2025. Gli studi hanno impiegato interviste in profondità, che sono state rivolte a scienziati — fisici e biologi — di diversa etnia, età, genere e posizione accademica e provenienti da quattro Paesi — Stati Uniti, Regno Unito, Italia e India[9]. La domanda di ricerca da cui l'analisi presentata in queste pagine ha preso le mosse riguarda la presenza di un incanto tra gli scienziati e le varie forme attraverso cui esso si manifesta e, più specificamente, l'eventuale legame tra tale fenomeno e la scienza: quest'ultima è un fattore di disincanto oppure,

(9) Per ulteriori approfondimenti cfr. Nicoli *et al.* 2025. L'articolo presenta un primo tentativo di indagare l'incanto nella scienza, sulla base dei dati della prima ricerca citata (2020-2022).

come sembrano suggerire gli autori citati in precedenza, può configurarsi anche come un facilitatore dell'incanto? Quali sono le condizioni particolari in cui quest'ultima ipotesi, se confermata, si verifica? E inoltre, cosa ci dicono questi risultati rispetto all'incanto in generale, colto cioè a prescindere dal contesto scientifico specifico cui lo studio preso in esame fa riferimento?

4. Un caso di applicazione empirica: scienziati incantati

I risultati delle due ricerche prese in esame evidenziano come l'incanto si manifesti tra scienziati e scienziate — fisici e biologi in particolare — sotto forma di un incontro con una presenza "altra", percepita come animata e dotata di logiche intrinseche, irriducibile alla razionalità strumentale e capace di generare meraviglia, stupore, un senso di risonanza e profondi significati esistenziali. Sorprendentemente, è la stessa pratica scientifica a rendere possibile, e in certi casi a sollecitare, tale esperienza. Attraverso l'attività di laboratorio, ad esempio, molti scienziati raccontano di sperimentare un contatto diretto con la natura che suscita in loro un forte senso di connessione. In alcune situazioni, l'osservazione di specifici fenomeni biologici o fisici conduce alla percezione di un'alterità vivente, dotata di una propria agency. Ava, biologa inglese, ricorda un momento in cui osservando delle piante ha percepito che esse erano "così diverse da noi" e che "reagivano a noi", arrivando a definirle "un po' aliene". Serafina, una biologa italiana, parla di entità con "una vita propria", mentre Elisabetta, una collega, sostiene che la biologia, "studiando il meccanismo della vita", permette di osservare "la vita in azione", cioè di assistere al "mistero della vita" stessa.

Esperienze simili emergono anche quando gli scienziati osservano la corrispondenza tra modelli teorici e fenomeni reali. In quelle circostanze estremamente puntuali, si prende coscienza che "[quello di cui ci occupiamo] non è tutto inventato", afferma Hashir, fisico inglese, e secondo David, fisico americano, si coglie "qualcosa di profondo e viscerale rispetto alla realtà".

Un'altra modalità di accesso all'incanto è il contatto diretto con ambienti naturali incontaminati, che in diversi casi è favorito dalla

stessa pratica scientifica. Idris, una fisica inglese, racconta ad esempio: "Una parte del mio lavoro consiste nel raggiungere questi telescopi molto remoti. [...] E poi si guarda questo bellissimo cielo limpido e si sente quasi la terra muoversi, il che è davvero strano. Ma in realtà, stando lì, si sente quella connessione e quel 'oh mio Dio, siamo piccoli'". Tali esperienze generano reazioni emotive intense, come il senso di "meraviglia" e "stupore", o un "entusiasmo quasi infantile". Renu, biologa indiana, per citare un altro esempio, racconta di "saltare come una bambina" quando osserva le molecole. Atia, una collega, descrive il processo scientifico con le seguenti parole: "La natura svela i suoi segreti a poco a poco e poi si intravede un piccolo scorcio e si pensa: 'Oh, mio Dio. È così bello!'". Si noti che in quest'ultima citazione così come in alcune precedenti — per esempio, l'espressione "si sente quasi la terra muoversi" — siamo di fronte a forme di personificazione, più o meno consapevoli, che suggeriscono l'esperienza dell'incanto.

L'incanto si manifesta anche nella sua componente passiva, come indicato da una biologa indiana che, parlando del suo lavoro scientifico, afferma: "Esiste un potere superiore che mi sta indicando la strada da percorrere […]. Io mi sento guidata da un potere superiore". Questo tipo di esperienza rimanda a una percezione della realtà come viva e capace di esercitare un'influenza sul soggetto umano. Nell'esperienza di questa intervistata, la pratica scientifica non origina da una decisione esclusivamente soggettiva, ma è ispirata da una forza esterna. In questo senso, l'incanto, rivelando uno spazio più ampio, significativo e animato in cui il soggetto umano si colloca, abilita una forte motivazione — nel caso in esame, si potrebbe anche propriamente parlare di vocazione — alla pratica scientifica. Renu, per citare un altro esempio, dichiara che ciò che ama del proprio lavoro è "la gioia e il senso di connessione con la natura" che prova osservando le molecole. Lo stesso avviene nei casi in cui gli scienziati descrivono il senso di meraviglia e di stupore che l'incanto genera. Secondo loro, infatti, questi sentimenti sono alla base dell'impresa scientifica: è il "senso di meraviglia" a "guidare la ricerca", non gli scienziati, afferma una biologa inglese; Atia, una collega indiana, afferma: "Ciò che mi mantiene innamorata di ciò che faccio è il senso di meraviglia", sottolineando l'importanza di trasmettere questo atteggiamento agli studenti

e sostenendo che "non c'è spazio per il cinismo nella scienza". Tutti questi vissuti costituiscono un serbatoio di senso che ispira, orienta e sostiene l'azione scientifica.

Dall'esperienza dell'incanto gli scienziati derivano anche dei profondi significati che cambiano di segno la loro esistenza. Quando acquisiscono consapevolezza di una realtà che li supera, essi provano infatti un profondo senso di connessione, appartenenza e pace interiore. Per alcuni, osservare il cielo notturno e riflettere sulla propria posizione nel cosmo rappresenta un'esperienza esistenziale potente. Hashir, ad esempio, racconta che vedere le stelle attraverso il telescopio gli consente di "contestualizzare la vita" all'interno di un "grande quadro": "Se guardiamo alcune delle stelle più luminose del cielo, la luce che vediamo è stata emessa prima che io nascessi, giusto? [...] In un certo senso ti rendi conto [...] quasi del tuo posto, giusto? Voglio dire [...] una vita umana non è nulla rispetto al cosmo". Un'altra fisica inglese racconta che questo tipo di esperienza "scuote davvero l'anima", generando una "crisi esistenziale" e una riflessione sulla propria "mortalità", con la sensazione di "non essere attrezzati per affrontare questa verità".

Oltre a costituire un'importante riserva di senso per le esistenze individuali e a motivare e ispirare il lavoro scientifico, sempre a livello individuale, l'incanto attiva anche delle "energie" sociali. Rivelando un orizzonte più ampio con cui gli scienziati si sentono profondamente connessi e in risonanza, le relazioni che si instaurano attraverso la pratica scientifica — con colleghi, studenti, o con la comunità scientifica nel suo insieme — trasformano l'incanto in un'esperienza condivisa e in una risorsa per la comunità scientifica. Advik, fisico statunitense, descrive così il lavoro matematico: "Quando si lavora su calcoli astratti e non linguistici, si arriva a conclusioni che altri hanno raggiunto 200 anni fa in parti del mondo molto diverse. E quando si presentano o si studiano queste idee, si mettono insieme persone di culture e tempi diversi. E questo mette in contatto le nostre menti. In questo senso, si tratta di un grande senso di connessione". Hashir aggiunge che la scienza è un'impresa irriducibilmente collettiva: "Sapete che nessuno di voi avrebbe potuto farlo individualmente, ma tutti insieme avete contribuito, avete dato le vostre idee e i vostri input. Quindi, il risultato finale è davvero il contributo di tutti gli altri e il vostro".

Infine, l'esperienza dell'incanto incoraggia in alcuni scienziati un atteggiamento di rispetto e cura verso il mondo, che viene riconosciuto come dotato di un proprio valore e di una propria autonomia. Daniel, biologo americano, afferma: "Quando penso alla natura, credo che la connessione e le relazioni familiari siano alla base di tutto. Quindi, si vuole essere rispettosi delle altre specie e degli altri organismi e pensare a loro e alle loro prospettive, perché in un certo senso sono come dei parenti molto distanti". Prosegue: "Non potrete chiedere a un albero: 'Ehi, che succede oggi?', perché gli alberi non hanno la bocca. Ma potete comunque, trascorrendo del tempo nella natura, nel vostro ambiente e nella terra in cui vivete, conoscere quella terra e sapere come parla, comunque vogliate vederla. Conoscere ciò che accade in quella terra e quindi cercare di essere un buon vicino, una buona persona che vive su quella terra, proprio come qualsiasi altra cosa". In alcuni casi, è proprio questa percezione di connessione profonda con il vivente e il desiderio di prendersene cura a motivare la scelta di percorsi professionali specifici, come l'"agroecologia", cioè lo studio e sperimentazione di forme alternative di agricoltura, nel caso di una biologa italiana.

5. Conclusioni

Il percorso teorico ed empirico sviluppato in questo saggio ha messo in luce come l'incanto rappresenti non solo una categoria euristica utile a comprendere determinate forme di esperienza del mondo, ma anche una risorsa simbolica e, potenzialmente — stando ad alcuni primi risultati che richiedono ulteriori approfondimenti empirici — anche etica, capace di riorientare le pratiche individuali e collettive all'interno di un orizzonte storico segnato da crisi di senso, alienazione e logiche di disponibilità illimitata del reale.

L'analisi empirica centrata sulla scienza ha offerto una conferma particolarmente significativa di questa ipotesi, mettendo in discussione la narrazione dominante nelle scienze sociali, la quale tradizionalmente associa la scienza alla concezione weberiana — spesso eccessivamente semplificata — di disincanto. Al contrario, i dati raccolti indicano che la pratica scientifica non solo non esclude, ma spesso costituisce

un potente vettore di esperienze di meraviglia, stupore e "risonanza". Tali esperienze non costituiscono semplici effetti collaterali o accessori, bensì dimensioni intrinseche dell'attività scientifica, capaci di ispirare e motivare il lavoro di ricercatrici e ricercatori, alimentando un senso di appartenenza e di "pienezza" che si traduce in un impegno appassionato e dedito alla ricerca e alla conoscenza.

Da una prospettiva di sociologia della conoscenza, la presenza di questa componente estetica, emotiva e affettiva nella scienza contribuisce a superare una concezione esclusivamente razionale e intellettuale di quest'ultima, suggerendo un'epistemologia implicita fondata sulla relazione, sull'ascolto e sulla partecipazione, piuttosto che esclusivamente su logiche "disincantate" di controllo, prevedibilità e strumentalità. In questo senso, tale risultato appare in linea con le teorie critiche della conoscenza che mettono in discussione l'egemonia dell'epistemologia positivista, promuovendo invece un paradigma conoscitivo incarnato, situato e intersoggettivo (cfr. ad esempio Haraway 1988; Knorr–Cetina 1999).

Nel quadro più ampio, tracciato nell'introduzione, di una condizione moderna oscillante tra progresso materiale e impoverimento simbolico, i risultati di questa ricerca suggeriscono che una postura non disincantata — intesa come apertura a dimensioni di alterità, mistero e meraviglia — è ancora possibile e in effetti presente. Essa origina non da un semplice discorso teorico, ma da un'esperienza concreta della realtà e dell'alterità che sfugge alla riduzione strumentale e soggettivista. Tale risultato incoraggia la sociologia — e la filosofia — a concentrare i propri sforzi nella messa a punto di criteri per discriminare tra forme di alterità meramente "virtuali" e tecnicamente mediate, come ad esempio alcune forme di intelligenza artificiale, e forme di alterità che, diversamente, resistono all'assorbimento soggettivo, aprendo uno spazio "narrativo" (Han 2021; 2024) che contrasta l'impoverimento simbolico delle società contemporanee.

Queste riflessioni evidenziano inoltre un ruolo non solo epistemico, ma anche culturale e simbolico che la scienza può assumere nella sfera pubblica. In tale ambito, la scienza può diventare un attore chiave nel contrasto alla condizione di impoverimento simbolico e di senso che caratterizza la modernità avanzata. Se alcuni scienziati comunicano un

approccio disincantato, altri potrebbero invece esplicitare la dimensione "incantata" intrinseca alla loro pratica, qualora la riconoscessero e valorizzassero in modo esplicito. In tal senso, la scienza potrebbe diventare una fonte di ispirazione per l'immaginazione sociale, in grado di ravvivare legami con altri ambiti della vita sociale — come ad esempio l'arte, l'educazione o la spiritualità — e di orientare nuove pratiche che tengano conto dell'indisponibilità e della vitalità del reale.

In questa prospettiva, lo studio dell'incanto sollecita una riflessione multidisciplinare — sociologica, filosofica e politica — sull'immaginario che sorregge le istituzioni e le forme di vita contemporanee. L'incanto, infatti, non si configura come un semplice fenomeno da osservare, ma come un immaginario — nell'accezione di Taylor (2009, p. 32) di sfondo ontologico che abilita un certo tipo di esperienza — che può riattivare forme di senso e risorse simboliche e abilitare nuove forme di significazione e azione. In tal senso, l'incanto potrebbe costituire un modo per coniugare progresso materiale e crescita umana e sociale — una possibilità resa tanto più plausibile dal fatto che è proprio la scienza a suggerirla.

Riferimenti bibliografici

Benasayag M. e G. Schmit (2013) *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano.

Benjamin W. (1939/2006) "Su alcuni motivi in Baudelaire", in H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, E. Ganni (a cura di), *Walter Benjamin. Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino.

Bennett J. (2001) *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton University Press, Princeton, NJ.

Berger P.L. (1974) *Some Second Thoughts on Substantive Versus Functional Definitions of Religion*, "Journal for the Scientific Study of Religion", 13(2): 125–133.

——. (1984) *La sacra volta. Elementi per una teoria sociologica della religione*, Sugarco, Milano.

——. (2003) *Questions of Faith*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ.

Cassegård C., K. Malmqvist e C. Ståhl (2023) *Toward a Resonant Society: An Interview with Hartmut Rosa*, "Sociologisk Forskning", 60: 177–195.

Costa P. (2020) "Reenchantment as Resonance", in M. Meijer e H. De Vriese (a cura di), *The Philosophy of Reenchantment*, Routledge, London, pp. 14–28.

Curry P. (1999) *Magic vs. Enchantment*, "Journal of Contemporary Religion", 14:3, 401–412.

——. (2020) *Enchantment: Wonder in Modern Life*, Floris Books, Edinburgh.

——. (2023) *Art and Enchantment: How Wonder Works*, Routledge, London.

Cuzzolino M. (2021) *The Awe Is in the Process*, "Science Education", 105(4): 681–706.

Darwin C. (1859) *On the Origin of Species*, John Murray, London.

Durkheim É. (1893/2007) *La divisione del lavoro sociale*, a cura di A. Aldo, Comunità, Milano.

Ehrenberg A. (2010) *La fatica di essere sé stessi. Depressione e società*, Einaudi, Torino.

Gregory B.S. (2014) *Gli imprevisti della Riforma. Come una rivoluzione religiosa ha secolarizzato la società*, Vita e Pensiero, Milano.

Griffin D.R. (1988) *The Reenchantment of Science: Postmodern Proposals*, State University of New York Press, New York, NY.

Han B.C. (2020) *La società della stanchezza*, Nottetempo, Milano.

——. (2021) *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano.

——. (2024) *The Disenchantment of the World*, "The Paris Review", https://www.theparisreview.org/blog/2024/03/20/the-disenchantment-of-the-world/, ultimo accesso 18 maggio 2025.

Haraway D. (1988) *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, "Feminist Studies", 14(3): 575–599.

Hepburn R.W. (1984) *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty, "Wonder and Other Essays"*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Joas H. (2008) *Do We Need Religion? On the Experience of Self–transcendence*, Routledge, New York, NY.

——. (2013) *La fede come opzione. Possibilità di futuro per il cristianesimo*, Queriniana, Brescia.

Knorr-Cetina K. (1999) E*pistemic Cultures: How the Sciences Make Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Kurtzweil R. (2024) *La singolarità è vicina. Quando l'umanità supera la biologia*, Apogeo, Milano.

Laszlo E. (2006) *Science and the Reenchantment of the Cosmos: The Rise of the Integral Vision of Reality*, Inner Traditions, Rochester, VT.

Magatti M. (2009) *Libertà immaginaria. Le Illusioni Del Capitalismo Tecno-Nichilista*, Feltrinelli, Milano.

Nicoli B., S. Sbalchiero e B. Vaidyanathan (2025) *The Enchantment of Science: Aesthetics and Spirituality in Scientific Work*, "Sociology of Religion", 86(1): 50–80.

Rosa H. (2019) *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*, Polity Pr., New York, NY.

——. (2023) *Resonance as a Medio Passive, Emancipatory and Transformative Power: A Reply to My Critics*, "Journal of Chinese Sociology", 10(16): 1–11.

——. (2024) *Indisponibilità. All'origine della risonanza*, Queriniana, Brescia.

Saler M. (2006) *Modernity and Enchantment: A Historiographic Review*, "The American Historical Review", 111(3): 692–716.

Simmel G. (1918/1995) *Il conflitto della cultura moderna e altri saggi*, a cura di R. Troncon, Mimesis, Milano.

Szakolczai A. (2009) *Liminality and Experience: Structuring Transitory Situations and Transformative Events*, "International Political Anthropology", 1: 141–72.

——. (2020) *Max Weber: Sociologist for the Twenty-First Century*, "Max Weber Studies" 20: 264–272.

Taylor C. (2009) *L'età secolare*, Feltrinelli, Milano.

——. (2012) "Incanto e re-incanto", in C. Taylor, C. Dotolo (a cura di), *Una religione "disincantata." Il cristianesimo oltre la modernità*, EMP, Padova.

——. (2016) "Afterword", in G. Vanheeswijck, C. Jager e F. Zemmin (a cura di), *Working with a Secular Age: Interdisciplinary Perspectives on Charles Taylor's Master Narrative*, De Gruyter, Berlin, 369–384.

——. (2018) "Resonance and the Romantic Era", in H. Rosa, C. Henning (a cura di), *The Good Life beyond Growth*, Routledge, London –New York.

——. (2024) *Cosmic Connections. Poetry in the Age of Disenchantment*, Belknap Pr, Cambridge, MA.

Toulmin S. (1985) *Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*, University of California Press, Oakland, CA.

Voegelin E. (1956/2007) *Ordine e storia. Vol. 1: Israele e la rivelazione*, Vita e Pensiero, Milano.

Weber M. (1917/2017) *La scienza come professione. La politica come professione*, Mondadori, Milano.

Wilber K. (1984) "Introduction: Of Shadows and Symbols", in K. Wilber (a cura di), *Quantum Questions: Mystical Writings of the World's Great Physicists*, Shambhala, Boston, 3–29.

Wydra H. (2015) *Spells of the Sacred in a Global Age*, "Journal of International Political Theory", 11(1): 95–110.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259163
pp. 61-79 (giugno 2026)

RAPIMENTO MISTICO E PRASSI DEVOTA TRA ONTOLOGIZZAZIONE E NORMALIZZAZIONE

VITTORIA FIORELLI

Title in English: *Mistical Rapture and Devotional Praxis. Between Ontologization and Normalization*

Abstract: The post–Tridentine regulation of the devotional impact of charismatic phenomena, which had a great influence on devout communities between the sixteenth and seventeenth centuries, offers an opportunity to reflect on the semanticization of mystical experiences by the ecclesiastical hierarchy. This paper aims to analyze the intense confrontation between Roman directives and the strength of territorial roots, based on documentation from the Archives of the Congregation for the Doctrine of the Faith, in order to propose a hypothesis of systemic trends, but also episodes that had a strong impact on the urban system of some cities on the Italian peninsula. From the analysis of the language used in the policy of loyalty and, therefore, of strengthening regular orders, especially those of post–conciliar formation engaged in the processes of rooting and identity definition, it seems possible to hypothesize a periodizing turning point in the internalization of devotional ties and in the procedures for strengthening the religious and political networks that supported the construction of the system of transmission of religious models. This is a mechanism in which the construction of knowledge has intertwined the transformation and orientation of behaviors with a progressive and profound sedimentation in the social fabric. The effort of normalization, on which historiography has insisted more than on practices of control, will be analyzed here in terms of its impact on the dynamics between forms and meanings that ran through hagiographic narratives, graphic representations, and pious practices throughout the seventeenth century.

Keywords: History of devotion; Gender History; Social and Religious History; Emotions; Charisma

Sul finire del secolo XVI a Napoli due donne infiammarono il trasporto dei fedeli in un clima religioso che manteneva un legame profondo con le esperienze dell'*alubrandismo* di matrice iberica e con l'eredità spirituale del circolo valdesiano. Una rete di religiosità della quale resisteva un'ampia ramificazione nelle province del Mezzogiorno, molto più persistente del primo nucleo di adepti raccolti attorno al teologo spagnolo nella capitale. La vocazione carismatica di queste mistiche si manifestava con visioni e predizioni di matrice cateriniana, una proiezione oramai fuori tempo nel clima di controllo e di normalizzazione imposto dalla Controriforma[1].

Eppure, la loro presenza ebbe grande risonanza in città, aggregando attorno a quelle esperienze circoli pii che riconoscevano in loro delle vere e proprie madri spirituali.

La rilevanza e l'impatto che queste personalità caratterizzate da un esasperato devozionismo andavano acquisendo nel tessuto sociale e religioso della più popolosa capitale europea dopo Parigi, baricentro del Regno e delle reti mediterranee del sistema imperiale spagnolo, non poteva non sollecitare l'attenzione della Chiesa tridentina, ovunque impegnata nel processo di regolamentazione della mentalità e dei comportamenti dei fedeli, ma anche nel difficile percorso di istituzionalizzazione delle strutture di controllo che, specialmente a Napoli, aveva attraversato passaggi molto difficili nei rapporti tra Sant'Uffizio romano, curia arcivescovile e governo vicereale fino all'esplosione della rivolta del 1547[2].

Non secondaria, poi, era la presenza, attorno alle figure carismatiche che tanta presa avevano sulle comunità dei fedeli, degli ordini

(1) Sulle turbolenze religiose a Napoli nel Cinquecento ancora necessario il riferimento a De Maio (1992). Per lo studio del movimento valdesiano Lopez (1973). Più in generale Firpo (1990, 2016). Sulla spiritualità mistica femminile esiste una vasta letteratura di cui non si può dare conto in questa sede, ma tutta fa riferimento al pionieristico lavoro Zarri (1990).

(2) Per una visione europea delle vicende napoletane si veda almeno Galasso (2006). Sulle rivolte inquisitoriali si è esercitata una vasta storiografia. Per una riflessione recente Fiorelli (2026).

regolari. Gesuiti e teatini, prima di tutto, ma anche oratoriani e ministri degli infermi. Tutte famiglie religiose di nuova fondazione che si andavano caratterizzando con una propria identità regolare all'interno di un panorama di riforme che la Chiesa intendeva mantenere omogeneo e osservante delle direttrici teologiche e pastorali fissate dal Concilio.

Le più potenti e innovative congregazioni controriformate erano in quegli anni impegnate nel processo di rafforzamento della loro presenza napoletana. Attraverso una reticolare diffusione della direzione spirituale negli ambienti aristocratici e nelle élite urbane esse stavano radicando la loro rilevanza anche attraverso l'acquisizione, nella loro aura spirituale, di personalità ben integrate nella percezione del tessuto cittadino alle quali si voleva attribuire una religiosità riconducibile al magistero dell'ordine.

L'avviamento sul percorso di riconoscimento della santità dei fondatori, destinato al campo semantico delle virtù eroiche accreditate dalla cultura postridentina, ma ancor più a una "santità inquisitoriale" nella quale anche il racconto della persecuzione diventava strumento di promozione dell'obbedienza organica al magistero ecclesiastico che lasciava al carisma delle donne spazi di visibilità sempre più ridotti, costituiva uno degli obiettivi primari della promozione dei culti all'interno delle comunità urbane dei credenti. L'impegno istituzionale si connetteva però alla promozione dei servi di Dio capaci di attivare dense correnti devote e costituiva una componente essenziale della politica di impegno finanziario per la costruzione delle case napoletane, con la conseguente aggregazione di reti di finanziatori e di benefattori necessaria per riversare le percezioni emotive nella progettualità istituzionale[3].

È in questo contesto che dobbiamo analizzare le vicende storiche di Orsola Benincasa e di Giulia De Marco. Due bizzoche vissute tra Cinque e Seicento, note per la loro connotazione carismatica, punto di riferimento di gruppi numerosi di adepti che tendevano a stabilizzarsi in piccoli cenobi misti di laici guidati dalla loro fascinazione mistica.

Entrambe si presentavano come portatrici di una esortazione per il rinnovamento della Chiesa e della religiosità dei singoli e per questo attirarono l'attenzione dei tribunali di fede.

(3) Il decreto di Urbano VIII del 1634 stabiliva che ogni processo diocesano di beatificazione doveva essere accompagnato da un altro che provasse che al servo di Dio non fosse stato tributato culto pubblico. Cfr. Urbano VIII (1642), Benedetto XIV (1734-1738) e Dalla Torre (1987, 1991).

Tutte e due furono poi affidate alla valutazione inquisitoriale, ma molto differenti furono gli esiti della loro *discretio spirituum*. Nonostante le sue potenti protezioni, infatti, suor Giulia e il suo confessore furono condannati dal Sant'Uffizio e di lei si persero le tracce dopo l'abiura pronunciata nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva il 12 luglio 1615.

La Benincasa, invece, fu ricondotta nell'alveo della regolata devozione, protetta dai familiari e affiancata dai teatini che di lei vollero fare l'ispiratrice di una linea femminile dell'ordine. La congregazione mista che si era riunita attorno al suo carisma fu progressivamente trasformata in comunità regolare e, dopo la sua morte nel 1618, un monastero di clausura fu affiancato alla comunità religiosa governata dalle sue discendenti.

Differente era anche la provenienza sociale delle due donne, così come le caratteristiche cetuali dei credenti che si riconobbero nella loro forza carismatica.

Ma distante fu soprattutto la loro connotazione spirituale. Se per la De Marco il suo magistero tese ad assumere le caratteristiche di una predicazione venata di riflessione teologica e intellettuale, per Orsola l'impatto del suo carisma si mantenne nell'alveo della proiezione emotiva che determinava una direzione spirituale di fatto, ma con uno stile anticipatore di quel quietismo che a Napoli ebbe una così vasta eco.

Giulia si diceva nata a Sepino da un bracciante agricolo e dalla figlia di una schiava turca cristianizzata vissuta al servizio della moglie di uno degli alti magistrati spagnoli del Regno. Non disponendo delle risorse necessarie per una dote monastica, la giovane vestì l'abito di terziaria francescana fino a quando, a circa trent'anni, incontrò il ministro degli infermi Aniello Arcieri che ne divenne il direttore spirituale. A loro si legò l'avvocato Giuseppe De Vicariis che li affiancò in molte questioni pratiche condividendone però lo stile devoto[4].

Nella sua casa suor Giulia riuniva una congregazione mista, sempre più numerosa, alla quale partecipavano importanti esponenti della nobiltà cittadina e della comunità iberica di governo.

(4) Per la vicenda storica di suor Giulia: Amabile (1892, 2, pp. 22–32); Croce (1953, 2, p. 134). Il tema è stato ripreso con nuove prospettive in Gotor (2021, pp. 95–101).

Tra i più assidui frequentatori fu lo stesso viceré don Pedro Fernández y Andrade conte di Lemos insieme a sua moglie Caterina de Sandoval, mentre molti alti prelati come Domenico Ginnasi, protettore dei camilliani, o Federico Borromeo intrattennero con lei una regolare corrispondenza. Una densa rete di relazioni che, proprio in virtù della sua rilevanza sociale, testimoniava la solida credibilità spirituale di questa carismatica che credette di poter ancora sfruttare gli ultimi spazi consentiti dal nuovo clima religioso postridentino alla *devotio moderna* nella quale era prosperato il fenomeno delle sante vive.

Sorvolo in questa sede su ogni considerazione di natura politica relativa alla vicenda del circolo di "sore Giulia" della quale molto si è già scritto, per soffermarmi su qualche riflessione relativa al potere di fascinazione che il suo carisma esercitava sui credenti e sulla conseguente azione di contrasto operata da alcuni settori della Chiesa.

Sullo sfondo, i conflitti di potere tra le famiglie religiose proiettate verso un potenziamento della rilevanza cittadina, ma anche le tensioni interne agli ordini di nuova fondazione, ancora alla ricerca di identità regolari riconoscibili.

Della vicenda della De Marco si trova ampia traccia nelle cronache teatine conservate in più copie nel Fondo San Martino della Biblioteca Nazionale di Napoli dove sono confluite le scritture provenienti dalle case napoletane dei chierici regolari[5].

Da quelle pagine si ricava che il primo intervento attivato nel 1606 dall'inquisitore Diodato Gentile, particolarmente attento alle esperienze estatiche femminili, e proseguito due anni più tardi fino alla convocazione a Roma dell'Arcieri, si risolse in un nulla di fatto.

L'iniziativa è stata ricondotta a una forma di ritorsione dei confratelli per il suo impegno per depotenziare la memoria del primo promotore della spiritualità dell'ordine Camillo de Lellis. Egli si era speso, infatti, negli ambienti della Curia fino a ottenere una sorta di *damnatio memoriae* del fondatore attraverso l'occultamento della sua sepoltura, luogo privilegiato di attivazione dei culti e delle correnti emotive dei devoti, nel tentativo di stemperare sul nascere ogni forma di legame spirituale potenzialmente espansivo ben prima che le norme

(5) BNNa, mss. San Martino 62 e 104.

che regolavano questi comportamenti fossero stabilizzate in due decreti inquisitoriali nel 1625[6].

Sono anni, quelli, nei quali, se dobbiamo credere alle valutazioni di Luigi Amabile che aveva visionato i registri delle abiure conservati a Dublino, «il sortilegio e la poligamia costituivano la quasi totalità de' delitti pe' quali i napoletani e i regnicoli venivano sottoposti alla grave misura di essere tradotti a Roma»[7].

D'altro canto, in una lettera inviata ai cardinali romani il 6 agosto 1574, con una firma difficile da interpretare, ma forse attribuibile al nunzio Antonio Maria Sauli, si dava conto di una situazione piuttosto tranquilla nella capitale[8]:

> Per quello che ho trattato e veduto io dopo la mia venuta in Napoli non posso se non dire che sia molto lontano del vero la relatione fatta a cotesto Santo Officio di questo tribunale perché qua non si è composta in tempo mio alcuna causa di persona hereticae che havesse punto dependentia dalla Heresia.

Come è noto, però, gli inquisitori non dismettevano più il controllo sui comportamenti di chiunque fosse stato portato una prima volta alla loro attenzione.

Dopo alcuni periodi di forzato allontanamento dalla capitale, quando le riunioni ripresero con il solito impatto sui circoli devoti, Giulia ottenne la protezione dei padri della Compagnia di Gesù.

Per contro, i teatini, vedendo crescere l'influenza cittadina della Compagnia, sollecitarono nuove denunce e indagini inquisitoriali, contrapponendo alla carismatica e ai suoi protettori il modello osservante di Orsola Benincasa.

Per sottrarli alla protezione cittadina e alla resistenza di ambienti molto influenti, Arcieri e de Vicariis furono convocati a Roma dove

(6) La fonte è la vita manoscritta del confratello Sanzio Cicatelli, terzo successore di de Lellis nel governo dell'ordine, recentemente edita a cura di P. Sannazzaro, citato in Gotor (2021, p. 95). Sulla regolamentazione dei culti per i non canonizzati Fiorelli (2009).

(7) Amabile 1892, 2, p. 22.

(8) La lettera inviata al cardinale Pisa è conservata in ADDF, S.O., *St. St. HH 2 A*, ff. 116r-v.

fu trasferita segretamente anche la De Marco[9]. Sottoposti a processo, furono rinchiusi nelle carceri inquisitoriali fino alla loro definitiva condanna.

La partenza della mistica dalla capitale lasciò un segno profondo tra i suoi seguaci che attraversavano trasversalmente ambienti sociali e famiglie religiose, persino tra i teatini che ne avevano promosso il processo come si rileva dalle numerose citazioni nelle fonti coeve. In un fascicolo inquisitoriale del 1615 relativo alle reciproche accuse che gesuiti e teatini avevano inviato alla Congregazione Romana per denunciare gli eccessi nella promozione di confratelli nelle loro chiese napoletane, si trova infatti il richiamo alla vicenda di suor Giulia e alla presa che questa aveva anche sui chierici regolari[10]:

> Il P.D. Benedetto Mandina Theatino confessore di sore Francesca Farese di Benevento compagna di Sor Giulia de Marchis va predicando detta sor Francesca per Santa in alcuni monasteri di monache dalle quali a detta sor Francesca se fanno molti obsequij inconvenienti. Si ricorda D. Ludovico Antonio Teatino traboccato nell'errore di sor Giulia che la predicava per Santa, morto di dolore per la partenza di lei da Napoli.

Le denunce sulle quali fu imbastita l'accusa puntavano a dimostrare l'ispirazione diabolica della Madre attestata, secondo gli inquisitori, proprio dalla sua attività profetica. Atteggiamenti estatici e presa emotiva e intellettuale sui partecipanti agli incontri che si preferì coprire con le accuse di commercio carnale, secondo una prassi accreditata delle attività di contrasto alla stregoneria. Un impegno che si dispiegava tra la linea inquisitoriale spagnola ancorata alla scala degli errori tracciata a partire dalla *Summa de Ecclesia* di Juan de Torquemada e, in ambito romano, nella blanda applicazione delle indicazioni in linea con

(9) Le tracce dei costi per i trasferimenti sono in ASBNa, Banco Santa Maria del Popolo, g.m. 79, p. 1043, 24 luglio 1610; g.m. 87, p. 591, 16 maggio 1611; g.m. 92, p. 81, 12 gennaio 1612.

(10) *Acta circa Venerationem hominum Defunctorum in Opinione et Fama Sanctitatis ab anno 1615 ad annum 1625* in ADDF, S.O., *St. St. B 4 b,* fasc. 1, f. 46v. Si vedano anche le testimonianze a favore di suor Giulia nel processo del 1615 trascritte nel volume oggi conservato in BAV, *Vat. Lat. 12731*.

il *Malleus Maleficarum* che insistevano sul rovesciamento delle caratteristiche proprie della femminilità casta e devota in unione col diavolo, negazione del concepimento e sabba[11].

Un profilo, quello incarnato dalla De Marco, molto lontano dalla *santa illecterata* che tanta fortuna andava acquisendo in seno alla riforma cattolica, ma anche dalla mistica *annihilata* dalla fede e totalmente affidata alla direzione spirituale, la cui devianza fu rigorosamente sanzionata fin dal primo manifestarsi delle correnti del quietismo.

L'ostinata autonomia di suor Giulia fece di lei un perfetto esempio di "affettata santità", quel modello di opposizione alle norme e di anomalia, affine all'eresia, ma piuttosto ascrivibile al campo semantico della colpa o all'ambigua costellazione della *malsonancia* per la quale i rei, specialmente le donne e comunque i laici, cadevano nell'errore per incompetenza più che per volontà. Una sfera dominata dal tema dei linguaggi e della loro interpretazione, rivendicata univocamente dalla Chiesa impegnata a consolidare il controllo su ogni forma di messaggio religioso.

Lo dimostra l'impegno, anche inquisitoriale, per la normalizzazione delle forme cultuali, dell'iconografia, con un focus progressivamente trasferito sulle strutture narrative delle agiografie.

Tra gli opuscoli attribuiti alla De Marco e conservati tra le carte teatine, trattando del distacco dal mondo e del pentimento, temi notoriamente centrali nelle correnti sensibili alle sollecitazioni della Riforma e dei circoli spirituali, la carismatica insisteva sulla sua «rubelle et pessima natura» insofferente alla direzione ecclesiastica nella convinzione di un dialogo continuo e diretto con Dio. Scriveva «la mia voluntà [è] libera nell'arbitrio, ma lui la viene a possedere nelle occurrentie che sorgeno»[12].

La tenace rivendicazione di una religiosità mistica e di un rapporto esclusivo con Dio, indipendente dalla mediazione della Chiesa, rafforzata da un atteggiamento che cercava di essere colto e illuminato, nutrito di riflessioni teologiche e filosofiche, non poterono che destinare la De

(11) Troppo vasta la bibliografia sulla stregoneria in età moderna per darne conto in questa sede. Tra gli studi italiani mi limito a segnalare Romeo (1990); Di Simplicio (2005) e Maifreda (2025). Per la ricchissima storiografia anglosassone che si è occupata del tema si veda almeno Roper (2012).

(12) In BNNa, ms. S. Martino 104, ff. 175-197: f. 179.

Marco e l'Arcieri alla condanna che fu puntualmente formulata imponendo a entrambi il carcere perpetuo[13].

Diverso fu il destino di Orsola. Ultima dei figli di un esperto di costruzioni militari trasferitosi a Napoli per lavorare all'ampliamento degli acquartieramenti spagnoli, fin da giovane la si racconta segnata dalla proiezione mistica condivisa da altri componenti del suo nucleo familiare. La discendenza da Caterina da Siena, attribuita dagli agiografi ai Benincasa di Napoli, si traduceva in uno stile domestico distinto dal rigore e dal devozionismo esasperato, tradotto in una quotidianità di stile monastico[14].

Nelle narrazioni agiografiche, il desiderio di isolamento per sottrarsi alla fama devota attivata dai fenomeni estatici che ne accompagnavano le pratiche liturgiche proiettava la sua figura carismatica nel campo dell'*annihilamento* di matrice quietistica.

Le sue visioni, la trasmissione di messaggi divini per la riforma della Chiesa, la condussero a Roma al cospetto della Curia con la inevitabile conseguenza di un lungo affidamento alla valutazione della sua spiritualità mistica. La missione, modulata sugli esempi di Caterina da Siena e di Veronica da Binasco, nella mutata temperie politica e culturale non poteva che spingere Gregorio XIII ad affidare la mistica napoletana alla sapienza esorcistica di Filippo Neri e a una commissione di prelati[15].

In una testimonianza del processo di canonizzazione resa da un confratello del fondatore dell'Oratorio resta traccia di questa serrata

---

(13) Il carteggio tra Giovanni Garsia Mellini, allora segretario del Sant'Uffizio in supplenza di Pompeo Arrigoni, ma ben presto titolare in proprio di quella rilevante posizione inquisitoriale, e l'arcivescovo Decio Carafa è in parte conservato in ASDNa, Sant'Ufficio, *Lettere*, vol. 4, ff110r-v. Cfr. Scaramella (a cura di) (2002).

(14) L'unica trattazione monografica della vicenda resta a oggi Fiorelli (2001). Le principali agiografie sopravvissute a una controversa approvazione ecclesiastica sono Maggio (1669) e Bagatta (1671). Per una visione di contesto si vedano i saggi raccolti in Galasso e Valerio (a cura di) (2001).

(15) La decisione di recarsi a Roma dove rimase da maggio a novembre 1582 è presentata dai biografi come una risposta al *divino imperio*. Secondo le agiografie della commissione facevano parte anche il gesuita Claudio Acquaviva, il milanese Cesare Speziani, il diacono torinese Giovanni Battista Tegeroni che fu elemosiniere di Gregorio XIII ed esorcista, l'oratoriano Francesco Maria Tarugi che rivide Orsola l'anno successivo a Napoli. Il nesso tra la visita romana di Orsola e l'episodio di Veronica era indicato nelle *Vite* del secolo XVII come risulta da Maggio (1669, p. 35).

probatio spirituum accompagnata dai metodi coercitivi accreditati dalla pratica inquisitoriale e dalla trattatistica[16]:

> Io sò che la felice mem. di Gregorio 13. ordinò al B. Filippo che pigliasse cura di una certa suor Orsola venuta da Napoli con nome di santità per gli estasi grandi e visioni c'haveva e provasse lo spirito d'essa, havendo fede che detto beato padre lo potesse fare, massime che essendo andata detta suor Orsola da sua Santità per parlargli tre volte andò in estasi nell'istesso giorno senza poter dir altro a sua Santità. Della quale pigliandone cura e provando per molto tempo il suo spirito con le mortificationi et altri mezzi che si riescano per simile cognitione; giudicò che lo spirito di detta Orsola fosse buono, e non vi fosse inganno, et essendo la sua anima pura e semplice, Dio la tirasse nella perfettione per quella strada di consolationi, che portano seco gli estasi e visioni delle cose celesti.

Ma il Neri non fu mai convinto fino in fondo della spiritualità di questa laica visionaria. Scriveva un altro compagno del santo[17]:

> Orsola, il cui spirito è tanto pericoloso per sé e per gli altri, et non si vede cosa di fondamento che si possa credere che sia spirito d'Iddio; però il padre che ha sempre abbhorrito simili andamenti come pericolosissimi, non vorrebbe che nocesse [… a quelli] che forse per troppa semplicità sono facili a dargli credito et forsi anco imitarla pigliando strada di visioni, revelationi et proprii sentimenti che hanno fatto pericolare molti santi.

Dopo sette lunghi mesi, giunse per la Benincasa l'autorizzazione a rientrare a Napoli e, dopo un ulteriore periodo di osservazione, le fu consentito di ritornare a quello che in famiglia era definito il «luogo vecchio», la casa rustica presa in fitto dai parenti all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento. Con la direzione spirituale degli oratoriani, la vita della piccola comunità composta dai parenti, insieme separata dal tessuto urbano, ma profondamente integrata nei flussi emotivi delle

(16) Testimonianza di Germanico Fedele, canonico di San Pietro a Roma, la cui copia è in BNNa, ms. S. Martino 529, f. 21r.

(17) Lettera a Tarugi da padre Fedeli datata 18 settembre 1587 in Napoli, Archivio Oratoriano, X.2, 93 è citata in Ponnelle e Bordet (1931, pp. 85–87; 308). Cfr. Cistellini (1989).

correnti devote e delle reti identitarie cittadine, riprese ad attirare i fedeli.

Ma furono le protezioni ecclesiastiche a garantire quel processo di normalizzazione che trasformò il cenobio laico in una congregazione che ebbe nell'affidamento ai teatini il suo culmine.

Tra queste, non fu secondaria quella del ricco abate spagnolo Gregorio Navarro. Garante del legame con gli apparati ecclesiastici e finanziatore dell'acquisto dei terreni e della costruzione del primo insediamento, nonché della prima cappella dedicata all'Immacolata Concezione, organica alla politica devozionale della corona di Spagna, egli lasciò l'intera proprietà agli oratoriani che preferirono vendere tutto per finanziare la costruzione della casa dei Gerolamini, consentendo alla Benincasa e ai nipoti di rilevare l'intera proprietà[18].

Benché Orsola rimanesse a lungo affidata a un confessore oratoriano, la protezione dei chierici regolari proiettò questa comunità domestica mista, attenta amministratrice del patrimonio materiale e immateriale della mistica, verso una istituzionalizzazione della vita comunitaria tutelata da esponenti della nobiltà e dagli Eletti della capitale che le accordarono il titolo di protettrice della città.

Separati gli uomini dalle donne con una cerimonia evocativa del matrimonio mistico, lentamente si costruì attorno alla Benincasa una rete di sorveglianza e di controllo che la trasformò in un prezioso modello edificante che racchiudeva in sé tutti gli elementi di annullamento e di rinuncia all'autonomia di pensiero e di comportamento, arricchito dalla fascinazione devozionale che le sue estasi continuavano ad esercitare.

Visioni e predizioni le consentivano un limitato margine di autodeterminazione, sempre però ammantato di obbedienza a una voce trascendente, unica condizione che poteva permettere ad una donna educata all'annientamento di sé fin dalla più tenera infanzia di manifestare una forma di autodeterminazione. Solo l'*obbligo a dire* imposto da Dio

(18) Benedettino spagnolo originario di Tarragona, nel 1574 l'abate Gregorio Navarro aveva avuto in commenda da Gregorio XIII l'abazia di San Giovanni in Venere. Egli venne in contatto con Orsola attraverso il fratello della mistica che aveva lavorato al suo servizio prima di morire nel 1575. Silos (1655, p. 400); Maggio (1669, pp. 19–26); Bagatta (1671, pp. 51–57). Per il legame di Navarro con gli oratoriani e i cospicui lasciti a loro favore disposti dal prelato spagnolo cfr. Di Nicola (2005, pp. 217–232) e più in generale Cistellini (1989).

era in grado di rompere il sigillo del silenzio che era ormai indicato come garanzia della nuova mistica.

L'uso della sua immagine carismatica nella vicenda di suor Giulia ripeteva, di fatto, la contrapposizione tra profetessa eretica e il modello osservante della "santa illecterata e annihilata" seguendo, anche a Napoli, il copione del confronto tra Domenica di Paradiso e Doroteta di Lanciuola nel quale le affinità tra la venerabile fiorentina e la prima parte della vita della Benincasa sono davvero sorprendenti[19].

Anche nel processo a carico di Alfonsina Rispola, bizzoca dalla proiezione carismatica condannata per le sue visioni, abbondarono i richiami alla Benincasa. Diverse testimoni accostarono le due donne vissute negli stessi anni e in luoghi contigui della città[20]: «faceva l'estasi come faceva sore Ursola la quale è una gesuina che sta al presente retirata con trenta o quaranta verginelle alla pedamentina di San Martino, che per essere persona notissima a tutti non occorre che mi allarghi in questo», e poi «io domandai […] si era quella sore Ursola che era una donna che si diceva per Napoli che era una santa e quelle donne mi dissero che non sore Ursola ma una che era simile a quella».

Una volta attestata la matrice positiva delle estasi, dunque, il carisma della serva di Dio ritirata sul monte Sant'Elmo le garantì il passaggio da oggetto di esame a soggetto capace di discernere, per divina illuminazione, l'ispirazione altrui, confermando, in positivo, il suo ruolo osservante di tramite con il sacro.

Veniva così reinterpretata la capacità profetica di Orsola, trasformando la sua giovanile tensione per il rinnovamento religioso in una più mirata battaglia di evangelizzazione dei fenomeni eterodossi combattuta sotto il manto della Chiesa istituzionale.

Il rovesciamento di senso del *furor* estatico della bizzoca napoletana sarebbe proseguito per il resto della sua vita e i teatini si dimostrarono sapienti artefici della sua fama alla quale dedicarono una attenta costruzione narrativa affidata alle agiografie.

---

(19) L'incontro è citato da alcune biografie seicentesche, tutte in riferimento alla *Vita* manoscritta raccolta dalla viva voce della Benincasa agonizzante dall'ultimo confessore teatino Lorenzo Santacroce (f. 141). Così anche nella storia di Napoli manoscritta in BNNa, ms. XV G 26.

(20) Il processo della Rispola iniziò nel 1581 e si hanno notizie documentate fino al 1611. Romeo (1978); Scaramella (1991, pp. 5–10); Sallmann (1996, pp. 229–237; pp. 246–267).

Già la prima versione manoscritta della *Vita* raccolta dal suo ultimo confessore, il chierico regolare Lorenzo Santacroce, rientrava nel progetto della costruzione del percorso di beatificazione: «tocca à me confessore saper la vita vostra, e così con quella potestà che tengo con l'anima vostra vi obbligo à dirmela tutta, prima à gloria del Signore, e poi per dar animo all'altre»[21].

Insomma, il direttore spirituale chiedeva alla mistica il totale sacrificio del pudore della coscienza e della propria storia per poter divulgare l'immagine osservante di una santa fondatrice e perpetrare la valenza devota del carisma.

L'inserimento nell'Indice dei libri proibiti delle successive biografie teatine, quelle scritte da Giovanni Bagatta e da Francesco Maria Maggio, fu certamente dovuto agli eccessi degli estensori, ma anche alla persistente ambiguità del carisma di Orsola, segnando ancora una volta l'inattualità della vicenda della Benincasa.

Ben prima del consolidamento della procedura fissata nel 1634 con la costituzione apostolica *Coelestis Hierusalem* che, distinguendo beatificazione da canonizzazione, impose il *processus super non cultu umquam praestito*, due decreti inquisitoriali erano infatti intervenuti per normare i comportamenti dei fedeli e dei gruppi di pressione che si preparavano a proporre all'onore degli altari servi di Dio morti in odore di santità.

Un aspetto strategico della riorganizzazione tridentina, come dimostrano i ripetuti interventi pontifici, dalla istituzione della Congregazione dei Riti da parte di Sisto V nel 1588, all'attivazione, nel 1602, della Congregazione dei Beati ad opera di Clemente VIII.

Ma fu papa Barberini a normare definitivamente la questione sulla quale il Sant'Uffizio aveva iniziato a intervenire fin dal 1615, come dimostra un fondo conservato nell'Archivio del Dicastero per la Dottrina della Fede. I decreti inquisitoriali del 1625 che vietavano ogni forma di culto per servi di Dio non ancora riconosciuti dalla Chiesa innescarono infatti molte incertezze nell'applicazione della nuova normativa. Le richieste di chiarimento giunte al Sant'Uffizio inaugurarono una pratica di confronto che si sarebbe consolidata nella prassi di controllo dei comportamenti e della mentalità dei fedeli incidendo profondamente sui meccanismi di trasporto emotivo propri della tensione devota.

(21) Santacroce (1618, f. 122).

In nessuno dei carteggi conservati nei nove faldoni del fondo *Venerazione dei non canonizzati*, però, si richiedeva una valutazione della spiritualità dei candidati all'onore degli altari. Le incertezze riguardavano unicamente la tipologia di intervento da destinare ai comportamenti di devoti e gruppi di pressione, quasi sempre gli ordini regolari che promuovevano un "loro" santo.

Non possiamo soffermarci in questa sede sulla estesa disamina di questa collezione documentale che abbiamo analizzato altrove. La documentazione raccolta nel Fondo non canonizzati copre una lunga periodizzazione, dal 1615 al 1783, e giunse da tutte le sedi cattoliche europee, anche se con la netta preminenza dei territori della penisola italiana[22].

Quello che vorremmo qui sottolineare, è il progressivo slittamento dei linguaggi utilizzati per consolidare le correnti devozionali e per potenziare i meccanismi identitari di comunità urbane e dei fedeli di famiglie regolari.

Nella prima fase delle nuove regole, infatti, non fu facile imporre il divieto di allestire tombe riconoscibili, catalizzatrici per eccellenza dei movimenti devoti.

L'aggiramento della norma con l'uso di candele e ornamenti dorati degli altari collocati in prossimità delle fosse comuni dove erano momentaneamente deposte le spoglie di coloro che si sperava di poter traslare dopo il riconoscimento delle virtù eroiche era pesantemente sanzionato.

Nello stesso modo fu vietato l'uso di aureole e luminescenze nella iconografia degli aspiranti santi e furono sequestrate e distrutte le immagini che ne facevano uso, dai ritratti alle incisioni distribuite in gran numero tra i fedeli per mantenere vivo, anche nel privato, il trasporto animato dalle liturgie.

Furono cancellati ovunque gli appellativi che facevano riferimento a un profilo sovrannaturale e furono rigidamente controllati gli appuntamenti rituali dedicati ai servi di Dio.

Infine, specialmente dalla seconda metà del Seicento, il controllo sulle narrazioni agiografiche divenne l'obiettivo principale di questo fronte dell'attività del Sant'Uffizio.

(22) ADDF, *SO*, St. St. B 4 b-l, 1615-1783.

Non si trattava di una mera sovrapposizione con i compiti svolti dalla Congregazione dell'Indice. Mentre questa si occupava di impedire la circolazione di testi contrari alla dottrina, infatti, gli interventi operati dalla Congregazione Romana in questo contesto erano sostanzialmente diretti a correggere i meccanismi di fidelizzazione e le iniziative delle famiglie regolari a vantaggio della loro visibilità.

Vorrei chiudere citando brevemente due interventi del Sant'Uffizio destinati a correggere le modalità con cui i teatini promuovevano il culto della Benincasa, quando era stata formalmente accettata la direzione spirituale della Congregazione dell'Immacolata Concezione ed era iniziata la costruzione di un monastero di clausura affiancato alla comunità di oblate.

Nel 1648 l'arcivescovo di Napoli Ascanio Filomarino scriveva al cardinale Barberini, componente del Sant'Uffizio, per denunciare il tentativo dei chierici regolari di aggirare i ripetuti divieti di impressione dell'agiografia di Orsola emessi dai consultori diocesani[23]:

> Rivista da mie Ministri detta Vita, benché più volte li detti padri mi facessero istanza della licenza di poterla far imprimere li fù da me sempre risposto che li havrei concessa all'hora quando si fossero adempiute le bolle Apostoliche et levato assieme con li miracoli il titolo di Beata. Vedutasi da P.P. la difficoltà incontrata qua, hanno portato li detti scritti in Sicilia e fattili colà stampare sotto nome di Monsignor Diego di Trasmiera Inquisitore et fattane poscia venire qua molta quantità di essemplari per venderli. Li miei Ministri non hanno voluto per le medesime cause per le quali negorno l'impressione […] essendo tutto ripieno di miracoli, et havendo il titolo di Beata. Onde trasmetto a V.E. ma detto libro affinchè essaminato e ponderato tutto […] col di loro prudentissimo giudicio si degnino di significarmi il senso loro e comandarmi.

La risposta non si fece attendere: "prohibeat illaque divulgari non permittat, ac divulgata còlligat con Auctores impressionis processus faciat".

(23) *1648 Napoli, e Sicilia. Circa impressionem factam in Sicilia Vitae Sororis Ursulae Benincasa*, in *Acta circa Venerationem Hominum Defunctorum cum Opinione, et Fama Sanctitatis*, ADDF, S.O., St. St. B 4 f, fasc. 8.

I cardinali romani dovettero anche vietare la persistente narrazione delle profezie di Orsola a sostegno dell'espansione istituzionale della comunità religiosa di Sant'Elmo. Un agostiniano aveva infatti segnalato che Serafino Filangieri, il teatino responsabile della costruzione dell'Eremo, promuoveva il progetto utilizzando le visioni della mistica.

Ancora nel 1678 l'inquisitore di Napoli segnalava la distribuzione, in occasione delle celebrazioni per Gaetano nelle chiese teatine, di discutibili "figurette coll'Immagine da una parte di detto Santo e dall'altra di Suor Orsola Benincasa ambidue con un giglio in mano e segno sopra la testa, sotto la gloriosa Vergine che tiene il Bambino in braccio".

Oltre al divieto di distribuzione, i cardinali imposero a tutte le case teatine di inviare a Roma le deposizioni giurate davanti a notaio dei 5 Capitoli delle 5 Case napoletane tenuti a dichiarare "acciò ricavandone la verità della loro innocenza, si compiaccino per la giustizia di rimuovere dal loro animo ogn'ombra di sinistra opinione e supporne il dovuto ossequio osservanza e perpetua riverenza alle SS.me leggi di sì venerabil tribunale".

Analizzata nella sua lunga durata, dunque, la vicenda storica della bizzoca napoletana dalle mistiche visioni fornisce un osservatorio per seguire quel processo di semantizzazione normativa delle emozioni, specie quelle innescate dal diretto contatto con la spiritualità carismatica dei servi di Dio, operato dalla Chiesa tridentina attraverso la normalizzazione delle forme devozionali, premessa necessaria per l'accesso al percorso per il riconoscimento della santità.

Non una traccia di secolarizzazione, ma una trasformazione attraverso la quale l'interiorizzazione dei legami spirituali, tratto tipico della *devotio moderna*, lasciava spazio alla mediazione della pastorale ecclesiastica e al controllo esercitato attraverso il foro interno e il foro esterno.

Nel passaggio, nel corso del secolo XVII, dalla dimensione emotiva della devozione all'inserimento dei culti in una cornice normativa chiaramente determinata e univocamente applicata, garante di un assetto omogeneo del sentire, ma anche del rappresentare, la trasformazione dei comportamenti si era progressivamente, ma profondamente, sedimentata nel tessuto sociale.

Riferimenti bibliografici

Amabile L. (1892) *Il Santo Officio della Inquisizione in Napoli*, Lapi, Città di Castello.

Cicatelli S. (1980) *Vita del padre Camillo de Lellis [editio minor]*, a cura di P. Sannazzaro, Curia Generalizia, Roma.

Cistellini A. (1989) *San Filippo Neri l'oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Morcelliana, Brescia.

Croce B. (1953) *Aneddoti di varia letteratura*, Laterza, Bari.

Dalla Torre G. (1987) "Processo di beatificazione e canonizzazione", in *Enciclopedia giuridica*, vol. 36, da p. 932.

——. (1991) "Santità ed economia processuale. L'esperienza giuridica da Urbano VIII a Benedetto XIV", in G. Zarri (a cura di) *Finzione e santità tra Medioevo ed età moderna*, Rosenberg & Sellier, Torino, 231–263.

De Maio R. (1987) *Donna e Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano.

——. (1992) *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, Guida, Napoli.

Di Nicola G. (2005) *L'abbazia di San Giovanni in Venere: ricerche bibliografiche per il millennio 1004-2004*, Deputazione abruzzese di storia patria, L'Aquila.

Di Simplicio O. (2005) *Autunno della stregoneria. Maleficio e magia nell'Italia moderna*, Il Mulino, Bologna.

Fiorelli V. (2001) *Una santa della città. Suor Orsola Benincasa e la devozione napoletana tra Cinquecento e Seicento*, Editoriale Scientifica, Napoli.

——. (2009) *I sentieri dell'inquisitore. Sant'Uffizio, periferie ecclesiastiche e disciplinamento devozionale (1615-1678)*, Guida, Napoli.

——. (2026) "Negoziare il dissenso, vigilare sulla dissidenza. Spagna e Napoli di fronte all'eresia nel secolo XVI", in M.J. Vega Ramos (a cura di), *Disenso y disidencia en el siglo XVI*, in corso di pubblicazione.

Firpo M. (1990) *Tra alumbrados e «spirituali». Studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Le Monnier, Firenze.

——. (2016) *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Roma–Bari.

Galasso G. (2006) *Storia del Regno di Napoli*, UTET, Torino, vol. 2: *Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622)*.

—— e A. Valerio (a cura di) (2001) *Donne e religione a Napoli: secoli XVI-XVIII*, Franco Angeli, Milano.

Gotor M. (2021) "Sia seppellito in terra mixta con gli altri cadaveri. Tensioni, autocensure e censure nella vita di san Camillo de Lellis di Sanzio Cicatelli tra carità e misticismo", in F.P. De Ceglia e P. Scaramella (a cura di), *I demoni di Napoli. Naturale, preternaturale, sovrannaturale a Napoli e nell'Europa di età moderna*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 79–101.

Lopez P. (1973) *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Fiorentino, Napoli.

Maifreda G. (2025) *Sono una strega. Confessioni del sabba nel passato europeo*, Einaudi, Torino.

Ponnelle L. e L. Bordet (1931) *S. Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595)*, Cardinal Ferrari, Firenze.

Prosperi A. (1996) *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Torino.

Romeo G. (1978) *Una "simulatrice di santità" a Napoli nel 500: Alfonsina Rispola*, "Campania sacra", 8–9: 159–218.

——. (1990) *Inquisitori, esorcisti e streghe nell'Italia della Controriforma*, Le Lettere, Firenze.

Roper L. (2012) *The Witch in the Western Imagination*, University of Virginia Press, Charlottesville.

Sallmann J.M. (1996) *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali, comportamenti religiosi nel Regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Argo, Lecce.

Scaramella P. (1991) *Le madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra Rinascimento e Controriforma*, Marietti, Genova.

——. (a cura di) (2002) *Le lettere della Congregazione del Sant'Ufficio ai Tribunali di Fede di Napoli, 1563-1625*, Edizioni Università di Trieste, Trieste.

Silos G. (1655-1666) *Historiarum Clericorum Regularium a congregatione condita*, typis Vitalis Mascardi, Roma.

Zarri G. (1990) *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Rosenberg & Sellier, Torino.

Fonti e abbreviazioni

ADDF, S.O., *St. St.*: Città del Vaticano, Archivio del Dicastero per la Dottrina della Fede, Santo Officio, *Stanza Storica*

ASBNa: Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli

BAV: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

BNNa: Napoli, Biblioteca Nazionale, Sezione Manoscritti
ISOB, Archivio Storico: Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, Archivio Storico

Acta circa venerationem Hominorum Defunctorum cum Opinione et Fama Sanctitatis, 1615-1783, ADDF, SO, St. St. B 4 b-l

Acta circa Venerationem hominum Defunctorum in Opinione et Fama Sanctitatis ab anno 1615 ad annum 1625, ADDF, S.O., *St. St. B 4 b*.

ASBNa, Banco Santa Maria del Popolo, g.m. 79, p. 1043, 24 luglio 1610; g.m. 87, p. 591, 16 maggio 1611; g.m. 92, p. 81, 12 gennaio 1612.

Bagatta G.B. (1671) *Vita della ven. serva di Dio Orsola Benincasa dell'Ordine dei Chier. Regolari Fondatrice delle Vergini Teatine della Congregatione ed Eremo del'Immacolata Concettione di Maria Vergine,* Catani, Venezia.

BAV, *Vat. Lat. 12731*

Benedetto XIV (1734-1738), *De servorum Dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione*, formis Longhi excusoris archiepiscopalis, Bologna.

Compendio de' Processi di Heresie estirpate, Napoli 1615, BNNa, ms. San Martino 62.

Maggio F.M. (1669) *Compendioso ragguaglio della vita, morte e monisteri della Ven. Madre D. Orsola Benincasa napoletana Fondatrice della Congregazione teatina di sessantatrè Vergini, dell'Eremo teatino di trentatrè Monache e di sette Converse, e del Ritiramento di dodici Sacerdoti de' Padri Chierici Regolari sotto titolo della Immaculata Concezione*, Gio. Francesco Paci, Napoli.

Pagano V. *Scritture appartenenti al fatto di Suor Giulia de Marco, di Gioseppo de Vicariis, et del padre Aniello Arciero*, BNNa, ms. San Martino 104.

Santacroce L. (1618), *Vita della serva di Dio suor Orsola Benincasa*, manoscritto in ISOB, Archivio Storico, Archivio Antico 6.298/E

Storia di Napoli, BNN, ms. XV G 26.

Urbano VIII (1642) *Decreta servanda in canonizatione et beatificatione sanctorum. Accedunt instructiones et declarationes quas Em.mi et R.mi S.R.E. cardinales praesulesque romanae Curiae ad id numeris congregati ex eiusdem Summi Pontificis mandato condiderunt*, Roma, typis Rev. Cam. Apostolicae, Roma.

SEZIONE 2.

LINGUAGGI

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259164
pp. 83-105 (giugno 2026)

INCANTO RELIGIOSO, GLOTTO– E TEOGENESI, FORME DI VITA UMANE
UN PERCORSO CON WITTGENSTEIN, VICO E BACHOFEN

SARA FORTUNA

Title in English: *Religious Enchantment, Glotto– and Theogenesis, Human Forms of Life: An Itinerary with Wittgenstein, Vico and Bachofen*

Abstract: The paper connects the concept of "enchanted meaning" with religion, myth, and symbol, conceived as the hybrid matrix from which the form of human life emerged. The first section confronts Wittgenstein's original thought about seeing–as, aspect perception, physiognomy, and bodily expressivity and associates them with the religious perspective — rooted in Christianity — that, in the philosopher's own opinion, characterizes his philosophical gesture. It also shows how, in the *Philosophical Investigations*, Wittgenstein proposes a regressive approach to philosophical inquiry that, by rejecting the myth of progress, returns to primitive genetic scenarios conceived as language games. This framework is then brought into dialogue with Vico's doctrine of the origin of language, which interprets religious enchantment as coinciding with the birth of the *religion of the fathers* — a religion rooted in fear of the imagined wrath of the first deity, Zeus. A comparison is also drawn between Vico's idea of the loss of religious enchantment — with its sentimental and imaginative qualities — during the third, "human" phase of rationality, which he considers as a particular kind of "enchantment" *named barbarism of reflection* that traps us in a rationalizing vision of reality, thereby requiring a transformative therapy, which assumes the form of the coming back to a historical condition with analogous features as the first human one. Bachofen's hypothesis of a gynecocratic origin of humanity is then compared with Vico's. The enchanted gaze from which gynecocratic myths arise and the one from which the humanity of the *patres* originates in Vico's view are

conceived as a bistable figure whose aspects refer to mutually incompatible forms of life. As a result, each gaze distorts the features of the other form of life in strongly negative terms. Finally, the Wittgensteinian perspective is resumed, suggesting that the philosopher's original therapeutic interventions through narrative may include a gynecocratic regression embodied by female figures experiencing a primitive pre–confessional forms of Christianity, associable with the contemporary (mostly female) figure in the educational field: that of support teacher, charged of the task of school inclusion, following particularly students with special didactic needs.

Keywords: Origin of language; Religion; Myth; Wittgenstein; Vico; Bachofen

1. Introduzione

L'ipotesi che muove questo percorso è che la dimensione del senso incantato connetta molteplici problematiche il cui nesso ritroviamo elaborato in modo originale e produttivo nel pensiero di Wittgenstein. Nel primo paragrafo si suggerisce che la rilevanza della prospettiva religiosa nel pensiero di Wittgenstein sia declinata in forme che privilegiano la dimensione percettiva e immaginativa concepita dal filosofo come l'illuminarsi di un aspetto, esperienza estetica con una forte connotazione affettiva in cui la sensibilità antropologica del filosofo identifica il modo in cui le comunità primitive hanno dato un senso religioso alla realtà attraverso una prima simbolizzazione del reale. In tale contesto è particolarmente evidente il rapporto, costantemente sottolineato dal filosofo, tra la percezione di un aspetto e la traduzione di questa esperienza di comprensione in determinate pratiche che costituiscono la base delle prime società umane. Nella fase più tarda del suo pensiero il filosofo austriaco rivolge la sua attenzione alla dimensione primitiva di senso incarnata nella fisiognomica e nella gestualità a cui vengono applicate le nozioni di vedere–come e di cambiamento di aspetto. Attraverso un movimento regressivo impresso all'indagine filosofica Wittgenstein propone una critica terapeutica alla malattia filosofica della modernità, caratterizzata da questioni e spiegazioni teoriche inappropriate che producono appunto perplessità e malessere. In questo contesto gli interpreti hanno fatto emergere la rilevanza della dimensione religiosa di

matrice cristiana spesso evocata da Wittgenstein proprio per restituire allo sguardo la perspicuità e la disposizione affettiva che consente la costruzione di una forma di vita buona. Nel secondo paragrafo si presenta lo scenario glottogenetico (e teogenetico) delineato da Vico nella *Scienza nuova*, che considera la creazione dell'umanità come legata al dischiudersi di un aspetto religioso e simbolico; attraverso di esso un fenomeno naturale terrorizzante che viene divinizzato porta a dare vita alle prime istituzioni umanizzanti connesse a miti che ne narrano la genesi e gli sviluppi. La prospettiva aspettuale di Vico viene elaborata attraverso la scoperta di un'evoluzione storica in cui in situazioni di conflitto tra gruppo dominante e gruppo dominato si creano punti di vista e mitologie contrapposte sulle stesse situazioni di lotta. Lo sviluppo simbolico porta, inoltre, alla sostituzione di una prima fase, in cui i sensi si incarnano in gesti affettivamente marcati, a una condizione più tarda di razionalità esibita dai segni convenzionali delle lingue evolute a cui la stessa situazione di conflitto tra gruppi ha fatto da traino. Per mostrare un altro scenario glotto– e teogenetico in cui il senso incantato si è manifestato in universi religiosi, sociali e politici in forte contrapposizione rispetto a quello vichiano si introduce la riflessione di Bachofen, che sostiene che le forme religiose e sociali più antiche sono legate al culto delle dee madri e non a quelle paterne, come affermato nel modello di Vico. Le tesi di Bachofen inducono a considerare il passaggio da forme di vita ginecocratiche a modelli sociali patriarcali attraverso la nozione wittgensteiniana di cambiamento di aspetto, che conduce all'inibizione del senso incantato veicolato dai miti ginecocratici. Tale senso modifica la propria connotazione in modo fortemente negativo, al cui interno non è più possibile comprendere il carattere specifico dei miti femminili e i valori connessi all'amore e alla cura nelle società a cui tale intuizione religiosa dà vita. Il contesto ginecocratico emerge in modo implicito, con caratteristiche sorprendentemente affini al quadro bachofeniano, nel ricorso storico delineato da Vico, che individua nel Medio Evo un ritorno all'incanto religioso delle origini, che è rappresentato dal cristianesimo, religione dell'amore e non della paura e dell'ira, come quella della religione di Giove dischiusa dalla contemplazione dei padri. Nell'ultimo paragrafo si torna a Wittgenstein, riprendendo la sua personale interpretazione del cristianesimo come religione

caratterizzata dall'attenzione alle fragilità e alle sofferenze del prossimo, attenzione che si traduce direttamente in molteplici pratiche e non in apparati teologici miranti a dare dimostrazioni dottrinali. Significativo è che Wittgenstein proponga come cura alla cecità a tale aspetto religioso, diagnosticata in allievi e amici in difficoltà esistenziali, la lettura di opere letterarie in cui sono le figure femminili a incarnare tale forma di religiosità. Privilegiare le pratiche di cura come esito dell'incanto religioso cristiano conduce Wittgenstein a posizioni di radicale distacco dalle religioni confessionali. Egli pone infatti in primo piano ciò che Vattimo ha definito il carattere anarchico e ironico di un certo modo di agire dei cristiani che ha trainato forme di profonda trasformazione sociale. Tra di esse si è voluto ricordare in conclusione quella delle e degli insegnanti di sostegno in Italia che da cinquant'anni sono attivi nella complessa impresa dell'inclusione scolastica con un atteggiamento di forte coinvolgimento affettivo e con l'obiettivo di includere tutti i discenti nel percorso formativo.

2. Pluriaspettualità, punto di vista religioso e prospettiva genetica nella filosofia di Wittgenstein

La filosofia di Wittgenstein ha aperto e continua ad aprire percorsi di ricerca innovativi in vari ambiti disciplinari che si nutrono in particolare della riflessione più tarda del filosofo[1]. Questo carattere ispirante del pensiero wittgensteiniano deriva anche dall'originale connessione di elementi interni alla sua opera, che invita i lettori a coglierne i molteplici sensi, così come a interrogarsi sulla provenienza delle voci evocate. Attraverso queste connessioni, Wittgenstein delinea un originale autoritratto di gruppo che include personalità difformi appartenenti alla cultura popolare più che a quella "alta" e in cui si combinano profili bisognosi di una terapia che

(1) In questo senso è emblematico il titolo del saggio *How to do Things with Wittgenstein* (2001), in cui Christopher Robinson esplora le applicazioni di elementi della riflessione wittgensteiniana nell'ambito delle teorie politiche. Tali elementi sono stati recepiti in seguito da una miscellanea dedicata a presentare in modo articolato le teorie contemporanee della democrazia radicale, che ha segnalato il pensiero del filosofo austriaco come una delle fonti ispiratrici di tale blocco teoretico–politico, anche in ragione dell'importanza accordata alla questione della tensione tra incanto e disincanto, vedere–come, cambiamento di aspetto (Comresse *et al.* 2019, pp. 132–138).

li guarisca dalla malattia filosofica e profili che, oltre a esibire e denunciare la crisi della modernità, vittima del mito del progresso, propongono soluzioni di natura etico–estetica suggerendo la necessità di abbracciare nuovi punti di vista[2]. In questo senso il motto di Nestroy, che il filosofo sceglie per le *Ricerche filosofiche*[3] ha l'obiettivo di attivare una quantità di riferimenti che si legheranno alle tracce ulteriori che verranno lasciate nell'opera fino a delineare il senso di un percorso che mira a situarsi fuori dalle illusioni di un progresso inarrestabile che caratterizza la civiltà occidentale, per attuare un'inversione di direzione, una regressione che porta l'indagine filosofica wittgensteiniana a dare la parola, dopo l'incipit affidato a un attore e drammaturgo viennese coevo rispetto al filosofo, a un santo e filosofo vissuto mille e cinquecento anni prima di Wittgenstein: Agostino, evocato attraverso la sua opera più popolare, le *Confessioni*, e la scelta, all'interno di essa, di un tema opposto e complementare rispetto a quello del progresso evocato in apertura, cioè l'apprendimento del linguaggio infantile. Il tema delle reazioni primitive, ossia della gestualità e della mimica facciale, come fondamento per lo sviluppo del linguaggio verbale, è già presente nel passo agostiniano citato dalle *Ricerche*, mentre la questione dei giochi linguistici primitivi, affrontati in seguito, evoca scenari filogenetici in cui prendono forma le diverse pratiche simboliche[4]. Di questi scenari costituiti da interazioni elementari è stato affermato che essi mirano a provocare lettrici e lettori con la loro eccessiva meccanicità e li spingono a immaginarne di alternativi (Diamond 2006, pp. 53–57). L'evocazione di Sant'Agostino richiama alla dimensione che, nelle riflessioni sull'origine del linguaggio, è stata strettamente congiunta alla glottogenesi, ossia quella religiosa, un punto di vista quest'ultimo che Wittgenstein, in uno scambio con il suo allievo Maurice O' Connor

(2) Sulle *Ricerche* come autoritratto di gruppo costituito dalle voci di figure eterogenee significative per il filosofo si veda Fortuna (2021). Il nesso tra la dimensione estetica del pensiero del filosofo e le pratiche a cui ha dato vita è oggetto del volume miscellaneo curato da Lucilla Guidi, in cui si fa riferimento a "esercizi wittgensteiniani" includendo una costellazione di pratiche di diversa natura in un contesto interdisciplinare (Guidi 2023)

(3) "Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist" ("Il progresso in fin dei conti sembra sempre molto più grande di quello che realmente è", trad. mia) è il motto tratto dall'opera teatrale di Nestroy *Der Schützling*. Sul suo senso e carattere colloquiale e sulle sue traduzioni più fedeli in inglese si veda Stern 2001, pp. 425–428.

(4) Per un approfondimento di questa interpretazione mi permetto di rimandare a Fortuna 2009, pp. 246–260.

Drury, ha definito come una costante nel proprio modo di guardare alle cose. A questa affermazione l'allievo di Wittgenstein, Norman Malcolm, ha dedicato un saggio dal titolo *Wittgenstein: A Religious Point of View?* che è stato pubblicato postumo insieme al contributo di Peter Winch che si confronta criticamente con l'argomentazione costruita da Malcolm (Malcolm 1993; Winch 1993). Quello che emerge dal duplice confronto, prescindendo da una dimensione più autobiografica, legata all'adesione wittgensteiniana a una certa forma di cristianesimo, è l'importanza attribuita dal filosofo viennese ai fenomeni religiosi in una prospettiva antropologica(5) che consente di connetterli, nelle cosiddette comunità primitive, a un'esperienza di stupore, di natura estetica, che si declina in forme molteplici nei vari popoli delle origini. Quella religiosa appare dunque anzitutto un'esperienza legata a un modo inedito di percepire la realtà, un modo che la scrittura di Wittgenstein fotograferà coniando l'espressione "illuminarsi dell'aspetto"(6). Quella religiosa è una modalità nuova di percepire la realtà, in cui alcune manifestazioni naturali vengono appunto viste come sacre, mentre determinati esseri sono concepiti appunto come divinità. Tale proiezione immaginativa è connotata da una forte passionalità e da una sorta di magia, di incanto che si estende virtualmente alla totalità di ciò che viene esperito in un unico atto di contemplazione; a essa la stessa etimologia della parola religione rimanda attraverso l'atto di connettere, legare insieme. L'aspetto religioso, in una prospettiva wittgensteiniana, è inoltre strettamente legato alle pratiche, in modo analogo a ciò che accade con la percezione di aspetti che si esibisce direttamente nella capacità di fare determinate cose: coloro che percepiscono la realtà come animata da divinità interpretano anche il linguaggio divino attraverso atti che appaiono come comandi della divinità. In tal modo la religione è apertura di un nuovo modo di dare senso alla realtà ed è al tempo stesso costruzione di pratiche simboliche e sociali che sono la risposta concreta alla percezione di un tale senso. Per questa ragione la religione

(5) Nelle *Note sul Ramo d'oro di Frazer* e nelle osservazioni confluite nella raccolta *Pensieri diversi* Wittgenstein descrive una serie di riti, costumi e pratiche di comunità diverse di cui mostra di apprezzare in particolare la diversità. Sulla prospettiva antropologica nel pensiero di Wittgenstein connessa alla riflessione specificamente filosofica si veda Andronico (1998).

(6) L'espressione in tedesco è "Aufleuchten des Aspekts" e ricorre in una serie di esempi diversi; v. ad esempio Wittgenstein (1983), II, XI, p. 523; per un'analisi di questa espressione che ricorre in diversi degli scritti più tardi del filosofo e degli ambiti tematici che essa articola si veda Fortuna (2012, pp. 7–80).

per Wittgenstein è un fenomeno che ha poco a che fare con la dottrina, ossia con l'esplicitazione linguistica che argomenta la verità di tale dottrina. Tale elemento, geneticamente posteriore, che costituisce, attraverso l'apparato dogmatico della teologia, l'asse portante delle religioni confessionali, appare viceversa a Wittgenstein fortemente problematico ed estraneo a quello che è il vero senso della religione, collocabile nell'orizzonte estetico e pratico dell'aspettualità, ossia della percezione di aspetti che, come sguardo affettivamente marcato sulla realtà, induce a costruire determinate pratiche di vita. Malcolm sostiene per questo che, secondo Wittgenstein, il sentimento religioso autentico è da individuarsi là dove le spiegazioni hanno un termine e il senso si esprime solo attraverso un particolare atteggiamento verso la realtà e, in particolare, in relazione agli altri esseri viventi (Malcolm 1993, pp. 74–83).

In una prospettiva glottogenetica che individua nel senso religioso l'origine dei simboli umani, la pluriaspettualità dell'esperienza religiosa, che implica molteplici aspetti immaginati e percepiti attraverso tutti i sensi, appare più primitiva rispetto al nucleo esplicativo di natura esclusivamente verbale che sembra avere avuto origine da esso. Quest'ultimo sembra rappresentare un momento di disincanto in cui si diventa meno sensibili all'aspetto, esibito nell'immagine ed esperito attraverso il sentimento, e si assume una disposizione razionale mirante a legittimare tramite argomenti determinate posizioni. E, nel caso di immagini e pratiche religiose contrapposte e in conflitto, la traduzione linguistico–argomentativa mira non solo a difendere la propria intuizione religiosa e la propria forma di vita, ma anche a distruggere l'incanto religioso suscitato dall'immagine e dalla forma di vita avversa, producendo sentimenti di avversione e ripulsa verso di essa, attraverso un uso retorico e ideologico del linguaggio a cui Wittgenstein era particolarmente allergico.

3. La dottrina glottogenetica di Vico, l'aspetto della religione del terrore e l'antagonismo sociale

Nello scenario glottogenetico della *Scienza nuova*, Vico lega l'origine e lo sviluppo del linguaggio a quello della religione e del diritto. La percezione del cielo in tempesta suscita nei bestioni, i primi uomini

ancora in stato di ferinità e nomadismo, un sentimento di terrore che immaginano causato da una divinità adirata per la loro promiscuità sessuale. Fin dall'introduzione dell'opera, la "Spiegazione della Dipintura", spiegazione dell'immagine che deve sintetizzarne i principali elementi storico–teorici, Vico introduce la divinità considerandola un "aspetto", ossia un punto di vista aperto sulla realtà, che consente di attribuire un nuovo significato all'esperienza: si tratti dell'aspetto della Provvidenza che indirizza lo sguardo e la disposizione spirituale della metafisica vichiana (SN44, p. 13), o di quello appunto della prima divinità, Giove, percepita nel Cielo sulla spinta del terrore: "Quindi tra forti freni di spaventosa superstizione, e pugnentissimi stimoli di libidine bestiale, i quali entrambi in tali uomini dovetter'esser violentissimi; perchè sentivano, l'aspetto del Cielo esser loro terribile, e perciò impedir loro l'uso della Venere"(7). Come si può notare, Vico associa in modo esplicito un'intuizione religiosa suscitata dal terrore alla superstizione: la sua idea è che solo il terrore può aver portato i primi uomini a tenere a freno gli istinti sessuali creando unioni coniugali e famiglie stabili attraverso l'istituzione del matrimonio. Questo scenario connette una percezione immaginativa di un fenomeno naturale così divinizzato a certe conseguenze pratiche alla base di una nuova forma di vita stanziale e caratterizzata da legami monogamici; tale creazione include lo status sociale degli inventori della divinità che diventano, oltre che *patres*, ossia capofamiglia, sacerdoti, con l'appannaggio esclusivo della divinazione, ossia dell'interpretazione dei voleri della divinità a partire dall'osservazione di determinati eventi naturali. Dal punto di vista glottogenetico la prima creazione religiosa viene fatta coincidere con il mito che è, afferma Vico, una "favola" (SN44, p. 113), ossia una narrazione che coincide anzitutto con la percezione metaforica della realtà (SN44, p. 114) attraverso aspetti, che esibiscono il loro senso, in una molteplicità di segni di carattere visivo, uditivo, tattile. Tale percezione viene tradotta a livello produttivo in narrazioni in forma prevalentemente gestuale; un'ipotesi che ritroviamo riflessa in modo fedele da una recente teoria narrativa dell'origine del linguaggio umano (Fortuna 2023). Fin dal principio diversi tipi di segni sono presenti,

(7) SN44, p. 340. Numerosissimi sono nell'ultima edizione i riferimenti a questo scenario di uscita dalla Venere bestiale, che segna secondo Vico l'inizio della forma di vita umana.

sebbene quelli visivo–gestuali, affettivamente marcati e carenti di astrazione, siano prevalenti rispetto a quelli convenzionali, depositari di una forma embrionale di razionalità che prenderà gradualmente il sopravvento. Sarà il prevalere di questi ultimi segni, definiti "lingua pistolare o volgare" (SN44, p. 31) a produrre, nella terza età degli uomini, la perdita di incanto religioso che caratterizza le prime due epoche degli dèi e degli eroi e le loro forme semioticamente ibride di linguaggio. Tale disincanto è connotato negativamente da Vico come "barbarie della riflessione" (SN44, p. 344); essa non ha solo una portata estetica, in quanto si perde quella icasticità poetica legata all'uso di tropi come metafore e metonimie di tipo gestuale, ma anche e anzitutto un connotato etico–politico. Sebbene Vico, come hanno più volte osservato gli interpreti (Trabant 1996, pp. 80–92), non spieghi in modo esplicito ciò che ha causato l'evoluzione delle lingue dalla prima fase alla terza, che è appunto quella della ragione dispiegata, un buon candidato per la spiegazione sembra essere l'antagonismo politico che oppone *patres* e famoli e più tardi patrizi e plebei[8]. Se infatti in un primo momento i famoli, servi che vivono nelle stesse famiglie con i *patres*, sono soggetti al prestigio simbolico di questi ultimi che considerano come divinità, in quanto di esse sono interpreti e mediatori, le relazioni tra i due gruppi diventano progressivamente più conflittuali e i famoli, diventati gruppo sociale indipendente, danno vita ai propri miti che piegano le divinità maggiori dei patrizi alla loro prospettiva di lotta: Vico nella "Politica poetica" abbozza a tale scopo una dottrina dei caratteri poetici doppi che include le storie di Veneri plebee così come di Ercoli plebei e di altri eroi (SN44, pp. 180–181, 214). In questo opporsi di prospettive mitologiche gioca un ruolo decisivo la dimensione razionale che si esprime nella forma dell'ironia, esercitata nella sua declinazione discorsiva più disgregante, il sarcasmo. I patrizi negano l'umanità dei plebei, deridendoli e chiamandoli mostri. Vico smaschera la circolarità viziosa dell'argomento dei patrizi che attribuiscono ai plebei una mostruosità, che è una mera costruzione sociale, in quanto l'assenza di umanità, di cui sono accusati i plebei dai patrizi, è dovuta al fatto che i parti delle

(8) La storia romana è per Vico solo un esempio per un processo che nel modello universalistico vichiano deve essersi verificato in tutte le comunità umane; per un'analisi del nesso tra evoluzione linguistica ed evoluzione politica (vedi Brook e Fortuna 2018).

unioni plebee non sono legittimate dall'istituzione del matrimonio, il cui accesso è negato loro proprio dai patrizi. In questa argomentazione logicamente ed eticamente fallace, ritroviamo, secondo Vico, il motivo del progressivo affermarsi delle rivendicazioni avanzate dai plebei e contemporaneamente l'affinarsi del linguaggio verbale attraverso la scrittura: le leggi romane delle XII tavole sono garanzia formale di maggiore uguaglianza, sebbene la loro interpretazione venga comunque al principio considerata appannaggio dei patrizi. Secondo Vico, l'orizzonte della razionalità e dei segni in cui essa si esprime non può che portare all'affermazione di una sempre maggiore uguaglianza; ma gli appare d'altronde come un dato di fatto storico che l'argomentazione razionale venga utilizzata da entrambe le classi in lotta per prevalere l'una sull'altra in una dimensione di conflitto e disgregazione crescenti. Come unica cura per tale stato di decadenza la *Scienza nuova* presenta il ricorso storico, ossia il ritorno a una fase più primitiva dell'umanità in cui prevalgono nuovamente affettività, immaginazione e tipologie di segni ibridi, che hanno la forma di metafore, metonimie e sineddoche prevalentemente visivo–gestuali. La dottrina del ricorso storico come necessità imposta dalla Provvidenza di ricominciare da capo il processo dei tre cicli in una regressione che riporta a un nuovo incanto religioso è presentata da Vico attraverso un unico esempio, quello del Medio Evo, alla cui origine c'è la nascita di una religione che Vico stesso professa, il cristianesimo. Esso viene considerato, in continuità con l'ebraismo, l'unica vera religione. La fedeltà ai dogmi cattolici e i vincoli che essa impone alla sua riflessione impediscono a Vico di affrontare la questione della nascita della religione cristiana e il suo senso con gli strumenti epistemologici innovativi che ha rivendicato orgogliosamente per la sua nuova scienza. Viceversa, si afferma che la religione cristiana, derivando dall'ebraismo, non possiede una lingua fantasticata che immagina divinità nei fenomeni naturali, e si fa riferimento a quell'idioma che, creato da Adamo nell'Eden, riflette la vera essenza delle cose[9]. Il punto da segnalare è che il cristianesimo concepito come ricorso storico, ossia come nuovo inizio dell'umanità, conduce in un orizzonte incommensurabile

(9) Vico parla esplicitamente di *onomathesia* adamitica solo nella terza edizione della *Scienza nuova*, mentre nelle edizioni precedenti (1725 e 1730) e nel *Diritto universale* aveva considerato l'ebraico una lingua poetica con caratteristiche affini a quelle della gentilità (SN44, p. 113).

rispetto a quello della prima religione di Giove, religione superstiziosa del terrore e della paura. La religione dell'amore con il suo carattere aggregante si impone sull'elitario paganesimo romano, come è stato suggerito, proprio per queste caratteristiche inclusive(10). Le caratteristiche del mondo cristiano come ricorso storico sembrano alludere a un'origine dell'umanità più antica rispetto a quella degli dèi olimpici, il cui incanto religioso ha tratti femminili e pone al centro il mistero della maternità che verrà poi rievocato nella figura della Vergine Maria.

4. La dottrina del diritto materno di Bachofen: incanto religioso, mito e forme di vita ginecocratiche

Johan Jakob Bachofen delinea una spiegazione delle origini dell'umanità che individua nella primissima fase del mondo culturale e simbolico degli umani l'accesso a un incanto religioso ben diverso da quello fondato sull'asse ira–paura e sull'obbedienza superstiziosa che caratterizza il rapporto tra Giove e *patres* nella *Scienza nuova* di Vico. Bachofen si rifà infatti a divinità femminili e materne il cui connotato affettivo è costituito dalle diverse declinazioni dell'amore di cui individua l'esistenza interpretando i miti di numerose popolazioni antiche. L'esito della poderosa indagine filosofica e filologica bachofeniana esce nel 1861 con il titolo *Das Mutterrecht*, il diritto materno dunque, tradotto in italiano con un'espressione in realtà non equivalente, *Il matriarcato*, e seguito dal sottotitolo *Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*(11). L'opera esce dunque a poco più di un secolo dalla pubblicazione della *Scienza nuova*, opera che non è escluso che Bachofen abbia conosciuto. Numerosi sono infatti i soggiorni dello studioso svizzero in Italia a causa della presenza di popoli e luoghi del Suditalia rilevanti per le sue accurate ricerche interdisciplinari sulla ginecocrazia, così

(10) Paul Veyne, allievo di Foucault, spiega l'affermazione del cristianesimo con la sua vocazione universalista, affettiva e inclusiva di cui i fedeli vedono un tratto esemplare proprio nella figura di Maria, madre di Gesù (Veyne 2007, p. 34).

(11) Il fatto che Bachofen eviti di parlare di matriarcato riferendosi piuttosto a forme di ginecocrazia è legato alla consapevolezza che il diritto materno non elabora il potere nella forma di una *arché*; concetto che appartiene a una fase successiva, quella appunto patriarcale. Sulla differenza tra *kratos* e *arché* nella cultura greca classica, anche in rapporto alla riflessione contemporanee delle teorie della democrazia radicale si veda Di Cesare 2024, pp. 227–250.

come i contatti scientifici stabiliti con studiosi italiani. Importante è sottolineare che la svolta epistemologica compiuta dalla *Scienza nuova* vichiana è una condizione ancora più imprescindibile per la scoperta del diritto materno: quello che Bachofen rivela è infatti un punto di vista religioso sulla realtà che crea una specifica forma di comunità di cui si sono perdute per lo più le tracce. In quanto incanto religioso che permea in modo immaginativo il reale, anche quello ginecocratico è fortemente marcato affettivamente e in maniera molto più positiva rispetto alla religione del terrore imposta dalla creazione di Giove. Il punto di vista ginecocratico è stato però appunto successivamente deformato e connotato in maniera opposta, fortemente stigmatizzante, dal punto di vista antagonista costituito dalla forma di vita patriarcale che si è quasi ovunque imposta. Per questo il senso del mondo ginecocratico è particolarmente difficile da recuperare dall'oblio a cui è stato condannato. Se dunque Vico si era dovuto opporre a ciò che definiva "boria dei dotti" e "boria delle nazioni" prendendo le distanze dal loro razionalismo nella doppia versione del logocentrismo e dell'etnocentrismo[12], per rivendicare al mito il carattere di racconto storico prodotto dall'immaginazione dell'umanità degli esordi, Bachofen deve compiere un'operazione ancora più radicale per far emergere il senso originario dei miti ginecocratici. Mentre infatti Vico sta parlando di un ordine simbolico ancora vigente, quello patriarcale, Bachofen si inoltra in un ambito, che possiamo definire, in senso psicoanalitico, rimosso, di cui, non a caso, la maggior parte degli studiosi e delle studiose nega l'esistenza[13]. Per far rivivere quel punto di vista sommerso, Bachofen deve abbracciarlo lui stesso e condividerne lo specifico incanto: quello che i curatori dell'edizione italiana di *Das Mutterrecht* fanno emergere con chiarezza è il coinvolgimento personale dello studioso per quanto riguarda il senso incantato ginecocratico, di cui in una lettera del 1857 all'amico napoletano Agostino Gervasio, si proclama orgogliosamente lo scopritore (Schiavoni 1988, p. XXXIX). Egli sottolinea nello stesso scambio epistolare il carattere stupefacente della sua scoperta: "E in effetti che cosa v'è di più sorprendente

(12) Vico introduce la nozione delle due borie nella sezione dedicata ai principi, le cosiddette degnità, v. SN44, p. 61; Trabant connette la boria dei dotti al logocentrismo e quella delle nazioni all'etnocentrismo (Trabant 1996, p. 11).

(13) Studiosa di Bachofen, Eva Cantarella ha più volte sottolineato l'infondatezza dell'ipotesi dell'esistenza storica del matriarcato (Cantarella 1996).

che il vedere la donna dei primi tempi della storia occupare il rango e la posizione che uno sviluppo più avanzato del genere umano ha irrevocabilmente assegnato agli esseri del nostro sesso maschile?". La sorpresa assume nell'autore le tinte dell'entusiasmo per la fase ginecocratica dell'umanità; Furio Jesi, nella sua introduzione all'opera, parla, a proposito dell'opera di Bachofen, dell'espressione di una religione di cui l'autore stesso è un adepto (Jesi 1988, pp. XXXIV–XXXV). In questo senso è estremamente interessante che sia Jesi che Schiavoni nelle loro introduzioni all'opera dichiarino il carattere "disturbante" e "repulsivo" della prospettiva ginecocratica aperta (e condivisa) da Bachofen (Jesi 1988, p. XXI; Schiavoni 1988, p. XVVII). Questa presa di posizione è pienamente comprensibile in termini wittgesteiniani (e freudiani) come espressione di una resistenza ad attuare un cambiamento di aspetto, che è stato oggetto di un divieto da parte di una prospettiva attraverso cui si è costruita una forma di vita caratterizzata da pratiche e istituzioni e all'interno di cui ha preso forma la stessa soggettività degli individui che ne fanno parte[14]. Bachofen stesso sostiene con convinzione la tesi evoluzionistica secondo la quale il patriarcato è definitivamente prevalso per la sua superiorità oggettiva, legata al principio spirituale dell'intuizione religiosa celeste che lo sottende. Anche in questo caso è indirettamente rievocato Vico che connette esplicitamente l'immaginazione di Giove, divinità celeste appunto, alla mente che guida il conato moralizzatore che ha sconfitto la Venere bestiale (SN44, p. 226); Bachofen sottolinea viceversa il carattere materialistico della religione ginecocratica, che connette strettamente corporeo e spirituale e non sa pensare il secondo senza il primo. Nonostante la tesi evolutiva che identifica nel patriarcato una fase più matura dell'umanità, Bachofen ritiene però anche che il sostrato ginecocratico riemerga in modo episodico nel mondo patriarcale, come mostra, nel caso della *polis* greca Atene, città fieramente misogina, il riconoscimento eccezionale che dà Socrate alla filosofia della sua maestra Diotima: "Il fondamentale concetto che fin da principio ho posto in

(14) Il disgusto, di cui la repulsione è una declinazione, è l'interiorizzazione di una punizione per l'infrazione di un divieto, come osservava già Nietzsche nelle sue analisi sulla genealogia della morale: l'accesso all'incanto religioso ginecocratico è stato infatti interdetto dall'ordine simbolico patriarcale che è concepito come un punto di non ritorno per la natura umana, una svolta antropologica che la psicoanalisi lacaniana, evocando inconsapevolmente lo scenario antropogenico di Vico, ha teorizzato parlando dell'ordine simbolico del Padre.

evidenza, la relazione tra ogni forma di supremazia femminile e la civiltà e la religione pre–elleniche trova la più chiara conferma proprio in quei fenomeni che, considerati da soli e al di fuori del contesto della loro epoca, sembrerebbero maggiormente smentirlo. Ovunque la più antica religione misterica sopravviva o rinasca, la donna emerge dall'oscurità cui l'ha condannata la fastosa schiavitù della vita ionica, riacquista l'antica dignità e l'antica elevatezza e proclama dove si debba ricercare il fondamento della ginecocrazia primordiale, la fonte di tutti i benefici che essa elargì all'intero essere dei popoli ossequienti al diritto materno. Socrate ai piedi di Diotima, capace di seguire solo a stento il volo infiammato della mistica rivelazione di lei, disposto a riconoscere senza timore che l'insegnamento della donna gli era indispensabile, dove potrebbe trovare la ginecocrazia un'espressione più elevata?" L'ampia indagine filologica viene declinata filosoficamente; Bachofen, proprio come Vico nella *Scienza nuova*, rivendica il valore universale dei risultati della propria indagine: tutti i popoli dell'umanità hanno attraversato un primo periodo di ginecocrazia, passando per le sue diverse fasi, dall'originario eterismo, caratterizzato da nomadismo, promiscuità sessuale e culto dei morti, posto sotto il segno di Afrodite, fino all'ultima fase del matrimonio casto, all'approdo alla stanzialità e all'invenzione dell'agricoltura, la cui divinità è Demetra. Interessante, proprio in rapporto alle tensioni tra le forme di vita della ginecocrazia e quelle del patriarcato, è sottolineare che per Bachofen il passaggio dall'una all'altra forma è caratterizzato da conflitti specifici, che il filosofo delle religioni Klaus Heinrich, riflettendo sulla loro periodica ricorrenza, definiva *Geschlechter–Spannungen*[15]. La reazione delle donne alle violenze maschili in epoca ginecocratica produce, secondo Bachofen, forme di amazzonismo, raffigurate dai miti in cui ha un ruolo centrale, Diana, dea vergine della caccia. Ritroviamo infine, nella riflessione di Bachofen, una connessione diretta tra la dimensione aspettuale che caratterizza l'apertura di un orizzonte di senso in cui l'elemento estetico si esprime attraverso la creazione di divinità e la dimensione performativa che produce la fondazione di una comunità con caratteristiche socio–culturali, politiche e pedagogiche. Quasi prevedendo le accuse dei suoi interpreti novecenteschi che lo considereranno

(15) Il filosofo della religione berlinese ha affrontato la questione delle tensioni tra i due generi in una prospettiva storica e politica insieme (Heinrich 1962).

un adepto di una religione misterica che pone al centro la morte e verso la quale non si può che dichiarare una decisa estraneità, Bachofen ribadisce che la ginecocrazia traduce un'intuizione estetico–religiosa fondata sulle divinità materne e sull'affettività aggregante dell'amore in una forma di vita esemplare, in cui la religione produce leggi, cultura e modelli educativi: "Come si potrebbe concepire un più completo sviluppo lirico–femminile del fondamento della norma di vita ginecocratica, dell'amore cioè, quale consacrazione della maternità? L'ammirazione suscitata in ogni epoca da quest'immagine aumenterà infinitamente se non vi riconosceremo soltanto la bella creazione di uno spirito possente, bensì anche le idee e la pratica della vita cultuale, l'immagine della ierofantia femminile. […] Osserviamo che i popoli in cui domina la madre sono contraddistinti da Eumonia, Eusebeia, Paideia (ossa da buone leggi, da pietà religiosa e da cultura), e che le donne sono severe custodi del mistero, del diritto, della pace […]" (Bachofen 1988, pp. 26–27). Se riandiamo al ricorso storico proposto da Vico nella *Scienza nuova*, il Medio Evo e il mondo cristiano, che è presentato come la necessità di una regressione terapeutica rispetto alla barbarie della riflessione, appare chiaro che la rivoluzione sociale, culturale e pedagogica, rappresentata dalla religione cristiana si ricollega non alla religione naturale violenta dei *patres* timorosi dell'ira di Giove, ma piuttosto alla descrizione della prima fase ginecocratica elaborata da Bachofen[16].

5. L'orizzonte simbolico–religioso del femminile: dalle pratiche terapeutiche wittgensteiniane alle figurazioni socio–educative del contemporaneo

Torniamo ora a Wittgenstein. Il suo modo di interpretare e soprattutto di vivere la religione è, come abbiamo visto, strettamente connesso alle opere come espressione di quell'amore per Dio che si esprime in quello verso il prossimo. Già durante la Prima guerra mondiale, la lettura dell'edizione dei Vangeli di Tolstoj ha, secondo una testimonianza esplicita

(16) Del diritto materno e delle divinità femminili Vico sapeva molto e ha esibito solo in parte tale sapere nelle varie versioni della *Scienza nuova* (Fortuna 2016).

del filosofo, un'importanza determinante per la sua salvezza[17]. Ma questa lettura, che mostra il suo stretto rapporto con il cristianesimo, non lo avvicina ad alcuna Chiesa. Scartata, dopo la guerra, l'opzione di diventare sacerdote, proprio a causa degli studi teologici che avrebbe dovuto compiere, Wittgenstein diventa invece insegnante in una scuola elementare di un villaggio austriaco. Tala scelta affonda le radici in una riflessione condotta in modo collettivo nel periodo della detenzione a Cassino in cui emerge la rilevanza della dimensione pedagogica, considerata l'unica in grado di trasformare il modo di pensare dei più giovani, decostruendo i modelli educativi tradizionali che creano cittadini disciplinati, sottomessi, privi di senso critico, manipolabili da governanti di stati nazionali belligeranti con mire espansionistiche, di cui anche il giovane Wittgenstein era stato vittima[18]. Diverse prese di posizione del filosofo provano che il cristianesimo di Wittgenstein è una religione anarchica che si sottrare alle strutture di potere tipiche delle religioni confessionali, che secondo il filosofo in futuro finiranno per venire meno[19]. Così Wittgenstein privilegia esempi di cristianesimo che non coincidono con una dottrina esplicita, ma si incarnano nelle azioni e trova tali esempi nella letteratura, che propone, a suo avviso, prospettive filosofiche molto più efficaci perché esibite direttamente attraverso la narrazione e mediate attraverso gli sguardi dei personaggi sul mondo. Non sorprende a tale proposito che nell'originale letteratura–terapia che Wittgenstein inventa, proponendo ad amici e allievi la lettura di romanzi o racconti in grado di risolvere loro specifici problemi esistenziali a lui confidati, i suggerimenti di lettura siano di opere in cui le figure femminile sono le depositarie di quei valori cristiani di cura e attenzione per l'altro, non espressi per lo più a parole, ma declinati direttamente nelle azioni. In questo senso

(17) L'appellativo "uomo del Vangelo" fu dato a Wittgenstein dai suoi commilitoni durante la Prima guerra mondiale; il filosofo, che girava sempre con quel libro, avrebbe dichiarato espressamente che il libro gli aveva in quell'occasione "salvato la vita" (Monk 1994, p.116).

(18) Un ritratto del giovane filosofo e del suo percorso di maturazione spirituale e politica durante la Prima guerra mondiale emerge dai contributi raccolti nel libro *Wittgenstein e la Grande Guerra* (De Niccolò, Latini e Pellecchia 2021).

(19) Wittgenstein si sarebbe pienamente riconosciuto nell'affermazione di Vattimo che in *Credere di credere* scrive: "Invece di presentarsi come un difensore della sacralità e intangibilità dei 'Valori', il cristiano dovrebbe piuttosto agire come un anarchico non violento, come un decostruttore ironico delle pretese degli ordini storici, guidato non dalla ricerca di una maggior comodità per sé, ma dal principio della carità verso gli altri" (Vattimo 2021, p.1845).

troviamo un riconoscimento implicito della superiorità delle declinazioni al femminile della cura per gli altri che contrasta con la misoginia, che lo stesso Wittgenstein ha assorbito in varie forme e che esprime anche in modo personale nei suoi scambi epistolari. E se desta un certo sconforto vederlo augurare all'allievo Malcolm in attesa di progenie un (secondo) figlio maschio è tuttavia evidente in lui la consapevolezza di una necessaria inversione dello sguardo: nel confronto con Weininger, la cui opera, *Sesso e carattere*, fortemente misogina, lo ha molto influenzato in giovinezza, Wittgenstein, nel difenderne il valore di fronte alle perplessità del collega Moore, sostiene che la grandezza dell'opera coincide con il suo errore e accenna alla necessità di attuare di essa un'inversione di segno che può essere interpretata, in modo maggiormente intelligibile, come l'esigenza di un cambiamento di aspetto. A Weininger viene riconosciuta la capacità di prendere atto di una crisi di senso dei valori occidentali che si esprime attraverso una scrittura (auto)ironica che, come è stato mostrato, non prende sul serio l'espressione del proprio incantamento nella stigmatizzazione dell'ebreo, della donna e dell'omosessuale[20]. Lo slittamento dello sguardo verso una diversa prospettiva è affidato da Wittgenstein alla lettura di romanzi come l'*Hadgi Murat* di Tolstoj, *The Mouse in the Mountain* dello sconosciuto giallista statunitense Norbert Davis e del racconto dello scrittore zurighese, Gottfried Keller, *Das verlorene Lachen*, in cui le diverse figure di donne contrappongono il loro sguardo e le loro pratiche di vita a quelli maschili, mossi dai valori della sopraffazione, del nazionalismo guerrafondaio, dell'individualismo (Fortuna 2021, pp. 21–25) Non è il caso di soffermarsi in questa sede sulle caratteristiche di queste figure, femminili e maschili, in conflitto, ma vale piuttosto la pena di sottolineare che il modo aspettuale con cui la riflessione wittgensteiniana ci consente di interpretarle, attraverso la nozione di cambiamento di aspetto, permette di lavorare sugli incantamenti aspettuali che sottendono le forme di vita umane, comprendendo che esse sono la matrice segreta delle correlate giustificazioni ideologiche. Così si comprende perché Wittgenstein respingesse infuriato il pacifismo di Russell (Monk 1994, p. 34), di cui coglieva l'impotenza di un discorso che non andava a decostruire lo sguardo, la

(20) Per un'analisi accurata dell'influenza dell'opera di Weininger su Wittgenstein si rimanda al ricco studio miscellaneo a cura di Stern e Szabados (2004).

prospettiva che sottende un'adesione alla guerra, incarnata in modelli e miti, che risalgono per l'Occidente almeno all'*Iliade* di Omero. Per questo è del tutto legittimo aver posto il pensiero di Wittgenstein tra gli ispiratori delle teorie della democrazia radicale, perché il dispositivo da lui costruito, che lega le pratiche all'apertura di orizzonti aspettuali di senso, è fondamentale per lavorare sulla consapevolezza di quanto tali orizzonti sono alla base della nostra intersoggettività e del modo in cui essa esprime una serie di incanti aspettuali incarnati nelle nostre forme di vita. La decostruzione che Wittgenstein propone del mito del progresso a favore di un andamento regressivo del pensiero filosofico si incontra con una prospettiva genetica in cui si fondono dimensione linguistica, estetica e religiosa[21]. In essa ritroviamo quei valori che da Bachofen al cristianesimo primitivo aconfessionale si ritrovano in diverse forme, per lo più rimosse o almeno celate, fino nella contemporaneità. In alcuni casi esse si sono fatte veicolo di una reale trasformazione politica, quando tali istanze, presentate da movimenti di protesta e accolte sul piano politico e legislativo, hanno cambiare il frame di riferimento di istituzioni fortemente conservatrici, come ad esempio la scuola. È il caso appunto della legge che ha creato in Italia, nel 1977, l'inclusione scolastica, abolendo le classi differenziali in cui venivano relegati fino a quel momento discenti con varie forme di disabilità, ma anche difformità di vario ordine (linguistiche, comportamentali, culturali) rispetto a una norma sociale costruita. La creazione del tutto eccezionale dell'inclusione scolastica in Italia ha posto le condizioni per comprendere concretamente, in termini wittgensteiniani, quanto sia complesso il lavoro di cambiamento di un punto di vista animato da una razionalità forte che esclude chi non corrisponde ai propri standard, a favore di un altro punto di vista autenticamente inclusivo. All'affermazione di alcuni critici dell'inclusione scolastica secondo i quali essa è stata in effetti un mito che ha portato, in quasi cinquant'anni, solo fallimenti, Wittgenstein avrebbe risposto denunciando l'ottica razionalista da cui tale accusa viene formulata e ricordando come, nella prospettiva di un impegno concreto e fattivo, ispirato da una disposizione cristiana affettivamente coinvolta a favore

(21) La multimodalità del contesto digitale, che permea sempre più tutte le forme di socializzazione e scambio culturale contemporanei, corrisponde a quel contesto semioticamente ibrido che, sul piano della spiritualità, supporta il passaggio continuo a orizzonti di senso religiosi molto lontani tra loro, che non vengono più percepiti come inconciliabili (Leone 2014).

dell'inclusione, ogni fallimento didattico è sempre solo parziale ed è il punto di partenza per nuovi e più efficaci sforzi[22].

Riferimenti bibliografici

Andronico M. (1998) *Antropologia e metodo morfologico. Studio su Wittgenstein*, La città del sole, Napoli.

Bachofen J.J. (1988) *Il Matriarcato*, Einaudi, Torino.

Brook P. e S. Fortuna (2018) *Ironia, antagonismo sociale, mostri poetici: tre aspetti del plurisemiotismo di Vico*, "Aretè. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences", III: 114–123, (arete.unimarconi.it).

Cantarella E. (1996) *Matriarcato*, *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani, Roma, (www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato).

Diamond C. (2006) *L'immaginazione e la vita morale*, Carocci, Roma.

Di Cesare D. (2024) *Democrazia e anarchia. Il potere nella polis*, Einaudi, Torino.

Comresse D., O. Flügel, F. Martinsen, M. Martinsen e M. Nonhoff (a cura di) (2019) *Radikale Demokratietheorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

De Niccolo M., M. Latini e F. Pellecchia (2021) *Wittgenstein e la Grande Guerra*, Mimesis, Milano.

Ferretti F. (2023) *L' istinto persuasivo. Come e perché gli umani hanno iniziato a raccontare storie*, Carocci, Roma.

Fortuna S. (2009) *Il giallo di Wittgenstein*, Mimesis, Milano.

——. (2012) *Wittgensteins Philosophie des Kippbilds*, Wien–Berlin, Turia+Kant.

——. (2016) *L'immagine, l'ombra e la selva matriarcale nella* Scienza Nuova *di Vico*, "Aretè. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences", 1 (arete.unimarconi.it).

——. (2021) *Autobiographical Group Portraits and Ironic Aspect Change in the Philosophical Investigations*, "Hermeneutische Blätter", 27/1: 26–51.

(22) Va sottolineato che la dimensione religiosa è solo uno dei molteplici elementi in gioco in questo contesto: la democratizzazione del sistema scolastico italiano è un processo durato più di un secolo e ancora in corso, al cui interno giocano un ruolo elementi di diverso ordine; per un'ipotesi su quello che l'ha resa possibile nel nostro Paese e non in altri si veda Fortuna (2023).

——. (2023) *La filosofia italiana e la scuola. Democrazia, inclusione, plurilinguismo*, NeP, Roma.

——. (2025) "Wittgenstein and the Origin of Political Irony in Popular Culture: From Italian Thought to Norbert Davis' Novel *The Mouse in the Mountain*" in B. Stricker e M. Urschel (a cura di), *Wittgenstein and Popular Culture*, London–New York, Anthem

Guidi L. (2023) "Wittgensteinian Excercises. An Invitation to the Readers", in L. Guidi (a cura di), *Wittgensteinian Excercises. Esthetical and Ethical Transformations* Brill Fink, Paderborn, IX–XXIX.

Heinrich K. (1962) *Geschlechterspannung und Emanzipation*, "Das Argument", 4, 23: 22–25.

Jesi F. (1988) "Introduzione" in J.J. Bachofen, *Il Matriarcato*, Einaudi, Torino.

Leone M. (2014) *Spiritualità digitale*, Mimesis, Milano.

Malcolm N. (1993) *Wittgenstein. A Religious Point of View?*, Cornell University Press, New York.

Monk R. (1994) *Wittgenstein. Il dovere del genio*, Bompiani, Bologna.

Schiavoni G. (1988) "Bachofen inattuale", in J.J. Bachofen, *Il Matriarcato* (a cura di Schiavoni), Einaudi, Torino.

Stern D. (2001) "Nestroy, Augustine and the Opening of the *Philosophical Investigations*", in R. Haller e K. Puhl (a cura di), *Wittgenstein und die Zukunft der Philosophie. Akten des 24. Internationalen Wittgenstein–Symposiums*, Österreichischer Bundesverlag Schulbuch, Vienna, 425–445.

——. e B. Szabados (a cura di) (2004), *Wittgestein Reads Weininger*, Cambridge University Press, Cambridge.

Trabant J. (1996) *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, Laterza, Roma–Bari.

Trabant J. (2007) *Cenni e voci. Saggi di sematologia vichiana*, Arte tipografica editrice, Napoli, 97–110.

Valagussa F. (2014) *Vico e la negazione della storia. La "quarta età" della* Scienza nuova *e la barbarie della riflessione*, "Bollettino del centro di studi vichiani", XVIV: 189–200.

Vattimo G. (2021) *Scritti filosofici e politici*, La Nave di Teseo, Milano.

Veyne P. (2007) *Quand notre monde est devenu chrétien (312–394)*, Seuil, Paris.

Vico G. (2015) *Scienza nuova 1744*, Edizione digitale Laboratorio ISPF, Napoli (citato con la sigla SN44).

Winch P. (1993) "Discussion of Malcolm's Essay", in P. Winch (a cura di), *Wittgenstein. A Religious Point of View?*, Cornell University Press, New York, 95–135.

Wittgenstein L. (1983) *Ricerche filosofiche* (trad. it. di Piovesan e Trinchero), Einaudi, Torino.

——. (1980) *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, Adelphi, Milano.

——. (1990) *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, (trad. it. di De Monticelli), Adelphi, Milano.

SEZIONE 3.

MERAVIGLIE

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259165
pp. 107-122 (giugno 2026)

REINCANTAMENTI POSSIBILI? INCANTO, STUPORE, IMMAGINAZIONE E CONTEMPLAZIONE

LUCIA GALVAGNI

Title in English: *Any Possible Re-Enchantment? Enchantment, Awe, Imagination, and Contemplation*

Abstract: In the face of a growing disenchantment that seems to characterize our societies, it is possible to see a return of attention to imaginative and contemplative dimensions, defined differently depending on the different stages of life considered. While childhood is still considered an enchanted state, and where some experiences of wonder could indicate a state of illness — think of the stupor that characterizes mental illness — imagination returns to the center of the debate, indicating a faculty of mediation between the real world and the imaginal world, from which it may still be possible to encounter, experience, and live experiences of enchantment, wonder, and contemplation.

Keywords: Enchantment; Awe; Imagination; Imaginal; Contemplation

La vita contemplativa, così come le attitudini alla meraviglia, allo stupore e all'esercizio dell'immaginazione, sembrano essere tornate al centro dell'attenzione e del dibattito oggi e le si trova ampiamente discusse anche in ambito etico e filosofico. Come vengono intese e tematizzate queste dimensioni all'interno delle nostre società, dove le persone sembrano a tratti più ciniche e disincantate e dove le risposte a molti problemi aperti sembrano venir affidate sempre più ed in modo sempre più esclusivo a realtà e dimensioni tecnologiche e digitali?

A partire dalla condizione dell'incanto, riconosciuta come tipica dell'infanzia, proveremo a considerare la dimensione della meraviglia e

quella dello stupore — che può rappresentare anche un tratto patologico —, per capire come venga tematizzata oggi la dimensione dell'immaginazione e come si possa delineare una dimensione meditativa e contemplativa della vita, nel e per il tempo presente.

1. L'incanto dell'infanzia

L'incanto, considerato una condizione possibile e positiva rispetto a situazioni e scenari che lo possono indurre, in particolare quando esso è associato a specifici momenti e fasi della vita, è ritenuto anche una condizione transitoria nel percorso di crescita e maturazione della persona e dell'individuo, come capita ad esempio nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza e da questa alla maturità.

Nel suo famoso testo *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe* il filosofo Bruno Bettelheim affronta il tema della "faticosa ricerca del significato", che a suo modo di vedere riguarda anche i bambini. Come gioca l'incanto, che significato ha e quale uso se ne può fare? A detta di Bettelheim le due principali funzioni dell'incanto sono il divertimento e la curiosità: "Perchè una storia riesca realmente a catturare l'attenzione del bambino, deve divertirlo e suscitare la sua curiosità" (Bettelheim 1975, p. 10). La fiaba genera incanto nel bambino e questo manca di spiegazioni e non ne deve ricevere, perché proprio la dimensione non spiegata permette il manifestarsi dell'incanto e il suo immenso potere: il bambino infatti "non sa con esattezza come abbiano fatto queste storie a operare in lui la magia" (Bettelheim 1975, p. 24).

Le favole, assieme alle storie mitiche e religiose, hanno svolto per secoli un'essenziale funzione intellettuale e socializzante, per la loro capacità di alimentare la facoltà immaginativa del e nel bambino e per il loro potere di rispondere alle sue più importanti domande. Riferendosi a Lewis Carroll, Bettelheim definisce la fiaba come "un dono d'amore" al bambino (1975, p. 28) e osserva che il pensiero del bambino riflette un approccio e delle credenze profondamente animistici.

A partire dall'analisi di fiabe molto note del repertorio più tradizionale dei racconti e delle favole Bettelheim realizza una lettura

psicanalitica, riuscendo a identificare e ricostruire le tappe evolutive della crescita del bambino, che vanno dalla capacità di esteriorizzare i sentimenti, all'acquisizione dell'autonomia, alla maturità emotiva. Con un afflato di speranza Bettelheim conclude che l'ascolto delle fiabe aiuta il bambino a crescere maturando fiducia nelle capacità del genitore di amarlo e di sacrificarsi pur di donargli quello che lui più desidera, coltivando così in lui una capacità di empatia verso chi soffre e permettendo che lui un giorno possa attivare una dinamica di reciprocità anche verso il compagno della propria vita, in quanto "persona […] in pace con sé stessa e con il mondo" (Bettelheim 1975, p. 297).

C'è una sorta di passaggio che segna l'uscita dall'infanzia, che porta il bambino a perdere questa dimensione di incanto, nei termini intensi e significativi che l'hanno caratterizzata sino a quel momento. Questo passaggio evolutivo indica anche il divenire inevitabile e la transizione dell'identità di ogni persona. Per capire cosa questi passaggi possano rappresentare e significare prendiamo a prestito il racconto che Elsa Morante fa di questa fase e di questo momento a conclusione del suo romanzo *L'isola d'Arturo*, nell'immagine di una partenza che segna il distacco dall'isola — e quindi dall'infanzia — del protagonista:

> La sirena dava il fischio della partenza. […] dissi a Silvestro: "Senti. Non mi va di vedere Procida mentre s'allontana, e si confonde e diventa come una cosa grigia ... Preferisco fingere che non sia esistita. Perciò fino al momento che non se ne vede più niente, sarà meglio che io non guardi là. Tu avvisami, a quel momento". E rimasi con il viso sul braccio, quasi in un malore senza nessun pensiero, finché Silvestro mi scosse con delicatezza, e mi disse: "Arturo, su, puoi svegliarti". Intorno alla nostra nave la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano. L'isola non si vedeva più. (Morante 1957, pp. 389–390).

Ci allontaniamo a volte — senza rendercene conto — da isole che hanno rappresentato i nostri contesti e ambienti primigeni, dove abbiamo sperimentato e vissuto le dimensioni della cura, della crescita, dell'esplorazione, della scoperta. Questi contesti rimangono ad ogni modo e in qualche modo in noi, rappresentando dei luoghi — reali o immaginari — ai quali torniamo, possiamo pensare, nei quali possiamo

anche rifugiarci per ritrovare e rammentare noi stessi, la nostra storia e forse così guardare diversamente anche al nostro presente, e al futuro.

2. Lo stupore, la meraviglia e lo *stupor*

Anche se ancora l'incanto caratterizza e segna l'infanzia, nell'evoluzione verso l'età adulta si assiste oggi spesso ad un cambio radicale, che fa pensare che lo sguardo degli esseri umani al presente - in molte situazioni e in molti frangenti – si caratterizzi come molto arrabbiato e molto disincantato, quasiché recuperare le dimensioni dell'incanto e dello stupore, piuttosto che le capacità di meraviglia implichi l'orientarsi, e il nuotare, controcorrente (Meijere e De Vriese 2021).

Come siamo arrivati a porci e a guardare alla vita, a pensare il mondo in termini così netti, che espungono sentimenti e reazioni intellettuali ed emotive a fronte della bellezza, così come dell'orrore? E sono davvero questi i modi più adeguati per affrontare l'epoca contemporanea, per rapportarsi agli altri esseri umani e muoversi nella vita e nel mondo? Nel dibattito filosofico ed etico degli ultimi anni sembrano riemergere linee di lettura significative, che riportano esperienze e riflettono attitudini diverse, volte a riconoscere il valore che dimensioni quali lo stupore, la meraviglia, la contemplazione possono ancora avere e rivestire.

Partiamo dai termini che indicano lo stupore: una prima distinzione importante, ancora presente nella lingua inglese, è quella che riguarda il *wonder* e l'*awe*, che indicano rispettivamente lo stupore positivo e lo stupore che rimanda alla dimensione del timore, quello che veniva associato tradizionalmente al sentimento verso un dio ritenuto potentissimo e pertanto da temere[1].

La meraviglia ha la caratteristica particolare di rappresentare un'esperienza trasformativa, com'è sottolineato nell'idea dello stupore e della meraviglia presenti e associati all'atto del *thaumathein*, dello stupirsi nel senso con cui lo intendeva Aristotele: sono ancora possibili

(1) Nell'*Oxford English Dictionnary* l'*awe* viene definito come "the feeling of solemn and reverential wonder, tinged with latent fear, inspired by what is terribly sublime and majestic in nature" (1989, vol. I, p. 831).

queste dimensioni? Di fronte a cosa ci meravigliamo oggi, cosa risveglia, cosa solleva ancora il nostro stupore?

Come per il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, possiamo riscontrare che alcuni eventi, corrispondenti anche a passaggi rilevanti della vita, tendono a generare in noi sgomento, talora, talaltra stupore, piuttosto che meraviglia: il momento della nascita, piuttosto che quello della morte, inducono in noi sentimenti molto forti, molto netti, risvegliano emozioni e suscitano reazioni che in altri momenti pensavamo di aver dimenticato. Così ci accorgiamo di come ancora e ancor oggi esperienze così cruciali — forse proprio perché immediate e fondamentali per la e nella vita umana — continuino a rappresentare eventi che causano e muovono alla meraviglia e allo stupore. Tali dinamiche peraltro non sono proprie soltanto degli esseri umani, dal momento che anche altri animali manifestano forme di stupore, meraviglia e compassione (Nussbaum 2022).

Una forma intensa di meraviglia è quella da sempre associata al dare la vita. Tematizzato sin dai tempi più antichi e nelle più diverse culture, il venire al mondo riceve un accento più particolare durante il Medioevo: l'idea dello stupore e del terrore, tuttora associata al parto, è correlata al fatto che esso porta meraviglie, ma non esenta dalla paura, dato che rimangono margini di incertezza e di rischio, così come la possibilità che dal parto possano sortire stranezze o mostruosità. Dal ventre della donna, infatti, si pensava che potessero uscire anche animali o mostri, come le rane o le arpie (Foscati 2023).

Resta vero ancor oggi che i momenti cruciali della vita — la nascita, la morte, l'amore, la gioia e il dolore, la malattia e la guarigione — tendono a suscitare in noi sentimenti di stupore, piuttosto che sensazioni di paura e condizioni di terrore: la gioia nel caso della nascita, ma anche per la ripresa dopo una malattia; lo sgomento e l'angoscia di fronte al pericolo o ad eventi tragici che ingenerano un senso di vuoto o un sentimento di inquietudine, un bisogno di silenzio piuttosto che di parole, nel tentativo di arginare la paura che questo vuoto improvviso può o potrebbe suscitare. Ma non ci sono soltanto lo stupore positivo o quello generato dello spavento: lo stupore può portare anche a una condizione di non responsività, dal momento che esso — nelle sue versioni estreme — si può configurare come una condizione patologica. In medicina, e

più in particolare in psichiatria, lo *stupor* corrisponde infatti alla mancanza di movimenti volontari in una persona cosciente, lucida, ma che sembra ed è in un certo senso inaccessibile, dato che non riesce ad esprimersi e per la quale non è quindi possibile esprimere quello che sente e che prova[2]. Lo *stupor* è associato in ambito psichiatrico a condizioni di malattia molto gravi, come nel caso della schizofrenia: si parla infatti di "stupore catatonico" per indicare la mancanza di reazioni, piuttosto che di "stupore depressivo", quando ci si trovi in difficoltà o in una vera e propria incapacità di decidere, come succede nelle forme di depressione gravi. Ci sono inoltre situazioni di stupore definite come psicogene, che sono l'effetto di traumi profondi vissuti dalla persona. Ma allora, ci si potrebbe chiedere, lo stupore è qualcosa di fisiologico o esso deve invece essere inquadrato come condizione patologica?

Lo *stupor* che caratterizza la schizofrenia, piuttosto che il mutacismo, inteso come assenza e incapacità di verbalizzazione, si presentano come reazioni e si verificano talora anche nel corso di particolari esperienze estetiche e di fascinazione: potremmo allora considerare quelle dello stupor e del mutacismo come forme diverse di incanto? E l'incanto potrebbe a propria volta venire letto come una forma di reazione patologica a fronte di emozioni forse troppo forti e potenti? L'idea che gli esseri umani inventino storie, nella forma di miti, di grandi narrazioni piuttosto che di metafore per contenere l'assolutismo della realtà, che li sovrasta e che non riescono a controllare né a spiegare, è stata proposta come possibile interpretazione antropologica rispetto all'origine di queste manifestazioni culturali nelle quali ciascuno di noi è cresciuto e nelle quali sempre viviamo immersi (Blumenberg 1969).

Non è forse un caso che lo stupore riemerga proprio a fronte di forme di vita e condizioni di passaggio: il passaggio dalla vita prenatale alla luce, il passaggio dalla vita alla morte, le transizioni tra fasi diverse della vita, tra condizioni diverse dell'esistenza, come accade durante e dopo le navigazioni, reali o metaforiche esse siano (Blumenberg 1985

(2) Una definizione medica di *stupor* è quella riportata nel *Dizionario Enciclopedico di Medicina* (1988), "A state of depressed consciousness in which mental and physical activity are reduced to a minimum and from which one can be aroused only by vigorous and repeated stimuli …" (p. 1322) ed anche quale "state in which impressions of the external environment are normally received but activity is suspended or marked by negativism, as in cathatonic schizophrenia" (p. 1322).

e 2009). C'è qualcosa in questi passaggi e in queste transizioni che richiama e rimanda a importanti e strutturali dimensioni antropologiche, che riflettono i nostri possibili modi di muoverci nel mondo, di conoscere, di agire e interagire, di porci in relazione e in ascolto, riattivando dimensioni e muovendo corde che pensavamo scomparse o rimaste assopite nel tempo.

Leggiamo la poesia di Mario Luzi *Per mare*, contenuta nella raccolta *Su fondamenti invisibili* (1971).

Nel più alto punto
Dove scienza è oblio d'ogni sapere
E certezza, mi dicono,
certezza irrefutabile venuta incontro
o nel tempo appeso a un filo
d'un riacquisto d'infanzia,
tra sonno e veglia,
tra innocenza e colpa,
dove c'è e non c'è opera nostra voluta e scelta.

"La salute della mente
è là" dice una voce
con cui contendo da anni,
una voce che ora è di sirena.

Si naviga tra Sardegna e Corsica.
C'è un po' di mare
e la barca appruata scricchia.
L'equipaggio dorme. Ma due
vegliano nella mezzaluce della plancia.
È passato agosto. Siamo alla rottura dei tempi.
È una notte viva.
Viva più di questa notte,
viva tanto da serrarmi la gola
è la muta confidenza
di quelli che riposano
sicuri in mano d'altri
e di questi che non lasciano la manovra e il calcolo

mentre pregano per i loro uomini in mare

da un punto oscuro della costa, mentre arriva
dalla parte del Rodano qualche raffica.
(Luzi 1971, pp. 9–10)

Dai versi che narrano di una traversata per mare emergono potenti le dimensioni dell'attesa, del sapere, dell'infanzia, del sonno e della veglia, del transitare del tempo, della preghiera e del vento: nell'attraversamento, e in quello che l'essere imbarcati implica, in quello a cui apre o potrebbe aprire, si incontrano stupore, paura, forse anche — in maniera non esplicita, né nominata — la speranza.

3. L'immaginazione simbolica

Nel riflettere sul tema dell'incanto proviamo a fare un passaggio ulteriore. Come gioca la dimensione dell'immaginazione rispetto al tema dell'incanto? L'immaginazione può aprire all'incanto? Se è vero che l'incanto e la meraviglia, così come il terrore, sembrano sollecitare la nostra immaginazione, perché ci portano a guardare al mondo, alle persone e agli eventi in maniera diversa, attivando dinamiche in certo qual modo trasformative, si può pensare che l'immaginazione generi incanto?

Un forte ritorno di attenzione nei riguardi dell'immaginazione si trova oggi nella letteratura, dove l'immaginazione viene intesa non soltanto nella sua accezione di facoltà cognitiva e intellettuale, poiché essa dipende da — e apre a — dimensioni altre, in particolare quella emotiva, quella estetica e quella spirituale. In questo rinnovato interesse emergono tre importanti e diverse categorie, quelle dell'immaginale, dell'immaginario e dell'immaginazione: per capire le differenze e la loro possibile rilevanza rispetto alla riflessione che stiamo facendo ripercorriamo le analisi condotte in merito di recente da filosofi e psicanalisti, che aiutano anche a capire come si possano intendere i nessi tra meraviglia, incanto, religioso e sacro.

Ricostruendo alcune delle tappe della riflessione filosofica sull'immaginazione, Corin Braga (2007) osserva che da Kant in poi l'immaginazione è stata considerata come una forma *a priori* della mente. In epoca contemporanea Ernst Cassirer considera le forme simboliche della

conoscenza (1961), ossia quell'insieme di categorie a priori, che hanno funzioni rivelative e trascendentali, piuttosto che plastiche e riproduttive. Le metafore possono essere metafore vive (Ricoeur 1986) o "metafore assolute" (Blumenberg 1969), dal momento che permangono nel corso dei secoli, ad indicare le più fondamentali attitudini antropologiche, come la lettura, la navigazione, la cura, il passaggio dal buio alla luce. Anche la psicanalisi ha contributo a riabilitare l'immaginazione nel corso del Novecento: miti e simboli rappresentano ad esempio per Jung espressioni particolari di archetipi collettivi. Nel suo testo *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969) Gilbert Durand, elencando gli enigmi dell'immaginario, identificati nel diurno, il notturno e il mistico, aveva sottolineato la capacità specificamente umana di produrre simboli e di esprimersi attraverso di essi(3). È dovuta ad uno studioso francese, Henry Corbin, e ai suoi studi sullo zoroastrismo persiano e l'islam sciita (1958) l'adozione del termine "immaginali": con essi Corbin intende le rappresentazioni meta–psicologiche, che sono per lui ontologicamente reali, al contrario degli immaginari, ritenuti invece fittizi, poiché rimandano a pure fantasie e finzioni(4).

Riflettendo sulle religioni, Braga osserva che il disincanto della modernità porta a guardare ad esse come a prodotti della fantasia: se correlata all'immaginazione, la religione può venir comparata a un'illusione o essere ricondotta al non–essere, tanto che nei secoli passati per garantire riconoscimento e valore epistemologico alla teologia la si era assimilata a una scienza; correlata all'immaginario, la religione può essere letta come una funzione del cervello umano: se infatti i fantasmi immaginari sono fenomeni reali, mentali o psichici, la religione può essere letta come una "costellazione di pattern o archetipi mentali", che

(3) Durand sottolinea la derivazione plotiniana della dimensione dell'immaginale e del cosiddetto *mundus imaginalis*, a partire dalla riflessione di Plotino sulle emanazioni dell'Uno. La filosofia neoplatonica e il sistema delle emanazioni plotiniano venne ereditato e adottato dall'islam ed esso è molto presente nel sufismo: lì dove la realtà intellettuale è accessibile all'intelletto puro e quella materiale viene sperimentata attraverso i sensi, la realtà intermedia è resa accessibile grazie all'immaginazione visionaria, che permette di accedere alle realtà trascendenti.

(4) Le immagini intersoggettive e quelle oggettive rappresentano una sorta di "ecosistema visuale": a detta di Braga questo *mundus imaginalis*, composto dal mondo delle immagini nel quale viviamo immersi, permette di ricondurre e ricomprendere anche la cultura globale delle immagini all'interno del concetto riformulato da Corbin.

generano esperienze ed immagini religiose(5). È invece là dove venga correlata all'"immaginale" che la religione può trovare la propria piena espressione in quanto realtà ontologica: qui il *mundus imaginalis*, inteso come il mondo trascendente che appare nelle rivelazioni mistiche, non è un'illusione, ma può essere considerato come "un mondo che resta al di là della nostra portata", poiché di esso non c'è evidenza. Accettarne o rifiutarne l'esistenza rappresenta dunque e resta comunque un atto di fede (Braga 2007): benché il *mundus imaginalis* non permetta di provare la sussistenza del sacro, esso consente però di caratterizzarlo linguisticamente come realtà ontologica.

Un'interessante ripresa della riflessione su immaginale, immaginario e immaginazione è stata fatta dalla filosofa e psicanalista francese Cynthia Fleury (2006), che considera l'importante ruolo che l'immaginale gioca rispetto alla produzione di immagini. Partendo ancora una volta da Henry Corbin (1958), Fleury sottolinea come l'immaginazione attiva — che coincide con la cosiddetta immaginazione o con l'intelletto agente nella sua accezione medievale — abbia nell'uomo una funzione noetica e permetta di accedere a una regione e a una realtà dell'Essere altrimenti interdetta e inaccessibile. Da Corbin Fleury ricava una "filosofia dell'immaginale": così a partire dal "mondo immaginale" verità e finzione non sono opposte, dato che entrambe possono essere ricomprese entro una "filosofia narrativa", nella quale le forme immaginali rappresentano "eventi dell'anima". A detta di Corbin l'immaginazione attiva "spiritualizza" il corporeo e "corporalizza" lo spirituale: esiliata dal piano dell'essere e del conoscere, infatti, l'immaginazione verrebbe esiliata dal mondo. Ecco che i termini dello spirituale e del corporeo tornano, legati in una sorta di chiasmo (Galvagni 2024), ed essi vengono associati alla dimensione dell'immaginazione e alla sua possibile valenza simbolica (Melchiorre 1972).

Ci si potrebbe a questo punto chiedere: c'è qualcosa che può andar oltre l'esperienza individuale dell'immaginazione e quella collettiva dell'immaginario? Lo stupore deve essere considerato come un'esperienza

(5) Osserva in merito Braga che Jung, riflettendo sull'esistenza di una *imago Dei* nella *psyche* dei pazienti, riteneva che l'immagine di Dio fosse per loro una realtà con cui rapportarsi e di cui tenere conto e osservava che in questa direzione sembrano orientarsi alcune recenti riflessioni della neuro-teologia, quando essa identifica e associa l'esperienza religiosa a precise aree del cervello.

individuale e singolare o si può immaginare che esso si dia anche in una forma collettiva? Sulle relazioni tra immaginazione, immaginario e immaginale ha riflettuto Chiara Bottici (2019), a partire da un'analisi del mito e delle sue valenze politiche (Bottici 2012): l'immaginazione, osserva Bottici, è una facoltà associata all'individuo, quindi è una facoltà individuale e sempre personale; la nozione di immaginario sociale rimanda a quei significati all'interno dei quali avviene la socializzazione degli individui: in questo caso quindi l'immaginario non è del singolo, perché è piuttosto l'immaginario a possedere gli individui. Riprendendo una linea di lettura fatta propria dall'ontologia sociale, Bottici sottolinea come l'immaginale possa rappresentare un'attitudine trans-personale: essa supera la dicotomia tra sociale e individuale e apre all'ontologia del trans–individuale, rimettendo in relazione il singolo e la sua capacità immaginativa con la comunità e il suo immaginario e creando possibili percorsi di condivisione di quel che emerge nell'ambito complesso e ricco rappresentato dalle nostre proiezioni o dalla nostra capacità di lasciar risuonare in noi l'eco di dimensioni altre, ulteriori e diverse.

4. Il nostro primo *awe*, la nostra origine: una contemplazione primigenia?

Torniamo a questo punto alla dimensione della meraviglia e dell'incanto, dalle quali siamo partiti in questa riflessione, per chiederci se, in un'interazione dinamica tra corporeo e spirituale, il nostro primo stupore, la nostra prima meraviglia non possano forse coincidere con la nostra origine.

Da sempre il passaggio dall'oscurità alla luce tende a generare stupore, inteso come meraviglia e insieme come terrore: come ricorda il mito della caverna di Platone, gli esseri umani hanno bisogno di tempo per riadattarsi alla luce, per scoprire e sperimentare la realtà, una volta usciti dallo spazio e dal buio nel quale erano immersi, all'interno della caverna, dove le uniche immagini che vedevano erano le proprie ombre, proiettate sulle pareti dalla luce fioca delle candele.

Come si caratterizza lo stupore, che cosa lo induce? Lo stupore sembra essere causato da una condizione fisica, percepita in termini corporei

e in profondità, di fronte a una situazione, un luogo, una persona che ci sorprendono e che (s)muovono profondamente noi stessi e la nostra interiorità. C'è qualcosa che induce stupore e meraviglia, che ci sorprende in maniera inattesa, che suscita una reazione corporea, intellettuale ed emotiva insieme. In queste condizioni, infatti, è il nostro corpo ad essere coinvolto in maniera forte, con intensità pari a quella che viviamo e sperimentiamo nell'esperienza dell'amore o del dolore, piuttosto che nelle condizioni di gioia e felicità: potremmo forse anche parlare di un senso dell'essere e della realtà che — fortemente e profondamente incarnati e incorporati — sembrano poter dare e permettere l'esperienza di un senso potenziato della realtà, del mondo e così anche di noi stessi. A cosa rimanda questa dimensione potenziata, la si può forse pensare come un'attitudine connaturata all'essere umano, e alla sua condizione?

Anche qui e ancora una volta torniamo a considerare il dibattito, all'interno del quale possiamo osservare un ritorno d'attenzione per la dimensione contemplativa della vita. La vita contemplativa della quale parlano alcuni filosofi contemporanei molto noti — penso a Byung Chul Han (2023), François Jullien (2021), così come a Jean-François Malherbe (2013) — riporta al centro dell'attenzione alcune abilità alle quali siamo tanto abituati da non considerarle e non notarle quasi più: esse parlano di contemplazione e di ascolto di dimensioni (in)udite, non più udite, (in)audite, perché sommerse da rumori, da interferenze, da disattenzioni che non ci permettono di esercitare le facoltà dell'ascolto, dell'osservazione e dell'attenzione, a partire dalle quali forse può ancora e ancor oggi scaturire incanto.

Il termine contemplazione deriva da *templum* e rimanda così al sacro e al suo spazio (Chul Han 2023): ripercorrendo la riflessione di Hannah Arendt, Chul Han sottolinea che lì dove la nascita avviluppa nel tempo, l'inazione libera e salva dal tempo. Secondo il filosofo, l'odierna crisi della religione deriva da una perdita della capacità contemplativa e da una profonda crisi dell'attenzione: come il giorno dello shabbat richiede la cessazione di ogni attività e la vera felicità può derivare solo da ciò che è inutile e senza scopo, in maniera simile la verità si rivela solo a fronte di un'attenzione contemplativa e solo nel silenzio è possibile esprimere e intercettare qualcosa di mai udito prima. La proposta

di Chul Han è quella di innalzare il livello di contemplazione nell'agire, in modo tale che l'azione possa includere anche la meditazione: una significativa forma di inazione sembra caratterizzare ad esempio la passività infantile. Ecco che il tempo dell'infanzia torna nel discorso, ad indicare una diversa, più intensa condizione dello sguardo sulla vita. "Tendere l'orecchio", verbo tipico della religione, richiama non a caso una postura religiosa: questa attenzione all'inudito si trova anche in Jean–François Malherbe (2013), che qualifica alcuni importanti filosofi della tradizione occidentale come "eretici", perché hanno tematizzato questioni diverse da quelle più in voga nel dibattito del loro tempo, consentendo così di dare spazio ad altre logiche e dimensioni rispetto ai modi possibili di sentire, conoscere e vivere e aprendo così spazi riflessivi e meditativi diversi.

Il tema dell'udire torna in maniera importante anche negli scritti di François Jullien, che sulla dimensione dell'ascolto e sulla realtà dell'inaudito costruisce una riflessione e avanza una proposta di vita etica, intendendo questa come l'unica possibile forma d'accesso alla "vita vera" (2023). Jullien osserva che c'è qualcosa di non–udito, di non–percepito, all'interno dell'esperienza più ordinaria e quotidiana e sottolinea che è a tale dimensione che si deve cercare di prestare attenzione. I punti di partenza per fare e dare spazio all'in–audito, a detta di Jullien, sono la potenza dello scarto e la promozione dell'esistenza: è a partire da essi che è possibile riscoprire e vivere ancora momenti e situazioni di incanto e di stupore, attivando dimensioni immaginative individuali ed interpersonali. Lo scarto e l'esistenza diventano allora luoghi ai quali tornare per ritrovare una diversa dimensione del vivere.

Una poesia di Rabindranath Tagore ci riporta in maniera intensa ad alcune di queste dinamiche, richiamando la dimensione del viaggio e quella dello scorrere, in particolare nel tempo dell'alba, sottolineando ancora una volta il passaggio dal buio della notte alla prima, chiara luce del giorno(6).

"Dove vai, viaggiatore?"
"A immergermi nel mare, nell'alba di fiamma,

(6) Si noti che Vassily Kandiski, nel suo testo *Lo spirituale nell'arte* (2005), mette in evidenza il valore che luce e colore hanno nell'attivare le dimensioni spirituali, così come quelle immaginative, della vita.

nel sentiero alberato"
"Viaggiatore, dov'è questo mare?"
"Dove ha la foce questo fiume,
Dove l'aurora diventa mattino,
dove il giorno si perde nel tramonto".
[…]
"Viaggiatore, e se vi coglie la notte?
"Ci stenderemo per terra a dormire
Finché il mattino nasca nei canti
E l'invito del mare sia nell'aria!".

(Tagore 2019, LXXVVII).

Com'è possibile orientarsi e muoversi in direzioni che permettano di ripensare e ritrovare momenti di potenziamento dello stupore e dell'incanto, oggi, ammettendo che siano ancora possibili — e che siano importanti — le diverse forme di esercizio delle nostre capacità d'incanto? Forse per tornare ad esercitare l'incanto dovremmo semplicemente imparare a riattivare i nostri sensi e le nostre capacità di sentire: possiamo provare a ripartire da essi per capire come percepire, guardare, ascoltare, assaporare la realtà in modo tale da poter recuperare connessioni profonde col mondo che ci circonda e così anche con noi stessi e con gli altri. Immergersi nella natura, lasciare che immagini, suoni e stimoli entrino in noi, riempiano il nostro sguardo, potenzino le nostre capacità di attenzione, di osservazione, di ascolto non sembra così scontato, ma può aiutarci ad attivare dinamiche che pensavamo assenti o che ritenevamo ormai del tutto sopite.

Se sapremo reimparare e tornare a fare spazio al silenzio, al vuoto, alla meditazione, alla contemplazione, da soli e insieme ad altre persone, ad altri esseri umani, potremo ritrovare la nostra comune umanità e ritrovarci in essa, per non spaventarci di fronte alla sua grande fragilità, alla sua estrema vulnerabilità e imprevedibilità e per riuscire a vivere e contemplare la sua indescrivibile bellezza. Qualcuno, non a caso, definisce questa condizione, semplicemente, come un abitare poeticamente il mondo (Bobin 2019).

Riferimenti bibliografici

Blumenberg H. (1969) *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna.

——. (1985) *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna.

——. (2009) *Uscite dalla caverna*, Medusa, Milano.

Bobin C. (2019) *Abitare poeticamente il mondo. Le plâtrier siffleur*, Anima-Mundi, Otranto.

Bottici C. (2012) *Filosofia del mito politico*, Bollati Boringhieri, Torino.

——. (2019), *Imagination, Imaginary, Imaginal: Towards a New Social Ontology?*, "Social epistemology", 5: 433–441.

Braga C. (2007) *"Imagination", "imaginaire", "imaginal". Three concepts for defining creative phantasy*, "Current Topics in Religious Studies", 16: 59–68.

Cassirer E. (1961) *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze.

Chiampo L. (1988) *Dizionario Enciclopedico di Medicina*, Zanichelli-McGraw-Hill, Bologna.

Chul Han B. (2023) *Vita contemplativa o dell'inazione*, Nottetempo, Milano.

Corbin H. (1958) *L'imagination créatrice dans le sufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, Paris.

Durand G. (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris.

Fleury C. (ed.) (2006) *Imaginal, imagination, imaginaire*, Presses Universitaire de France, Paris.

Foscati A. (2023) *Le meraviglie del parto*, Einaudi, Torino.

Galvagni L. (2024) *Disembodied Souls and Embodied Selves: The Return of the Soul in Medicine and of the Body in Spirituality*, "Annali di Studi Religiosi" 25: 67–81.

Jullien F. (2021) *L'inaudito. All'inizio della vita vera*, Feltrinelli, Milano.

Kandinsky V. (2005) *Lo spirituale nell'arte*, SE editore, Milano.

Luzi M. (1971) *Su fondamenti invisibili*, Garzanti, Milano.

Malherbe J.–F. (2013) *Tendre l'oreille à l'inouï. L'éthique des hérétiques*, Cerf, Paris.

Meijere M. e H. De Vriese (2021) *The Philosophy of Reenchantment*, Routledge, London.

Melchiorre V. (1972) *L'immaginazione simbolica. Saggio di antropologia filosofica*, Il Mulino, Bologna.

Morante E. (1994) *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino (I ed. 1957).
Nussbaum M. (2023) *Justice for Animals. Our Collective Responsibility*, Simon & Schuster, New York.
Oxford English Dictionary, Oxford University Press, Oxford, 1989.
Ricoeur P. (1986) *La metafora viva*, Jaca Book, Milano.
Tagore R. (2019) *Verso l'altra riva*, Lindau, Torino.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259166
pp. 123-137 (giugno 2026)

LA MERAVIGLIA, EMOZIONE DELL'ANOMALO

PAOLA GIACOMONI

Title in English: *Wonder, the Emotion of the Unusual*

Abstract: Wonder is a passion for discontinuity, novelty, and anomaly. It arises when we are confronted with phenomena that lie between the regular and the irregular, continuity and discontinuity, the particular and the universal. This is the thesis of my contribution. I take my cue from Descartes, the leading advocate of the reevaluation of wonder in the modern era. He included wonder in his new classification of the passions as a gateway to the emotional universe, activated when a new or anomalous object captures our attention and stimulates new knowledge. This conceptual framework is helpful for understanding the phenomenon in current research. When understood as surprise, wonder figures in contemporary classifications of so-called basic emotions as an adaptive response linked to survival in the face of potential threats posed by unexpected phenomena. The third part discusses two historical examples of objects capable of arousing wonder, namely Renaissance *Wunderkammer* and monsters, both sources of intellectual curiosity and stimuli for scientific research.

Keywords: Wonder; Descartes; Basic emotions; *Wunderkammer*; Monsters

1. Descartes e la meraviglia come emozione dell'anomalo

> Quando il primo incontro con un oggetto ci sorprende e lo consideriamo nuovo o molto diverso da quanto conoscevamo precedentemente, oppure da ciò che supponevamo dovesse essere, fa sì che ci meravigliamo e ne siamo stupiti (Descartes 2003, p. 204).

René Descartes è il primo a inserire la meraviglia (*admiration*) nella classificazione delle passioni. Nelle classificazioni classiche, da quelle antiche, da Aristotele agli stoici, a quelle medievali, da Agostino a Tommaso, la meraviglia non era presente, dato che la prospettiva antica e medievale era di impianto etico e retorico: ci si chiedeva quanto e in che maniera le passioni influenzassero l'agire umano nel mondo e in che modo si potessero comunicare al fine di modificare il comportamento. L'interesse cartesiano esclude entrambi questi punti di vista, dato che si considerano le passioni *en physicien* (Descartes 2003, p. 111), dal punto di vista del loro meccanismo fisico: la teoria delle passioni risulta dunque molto diversa dalle precedenti, e in essa la meraviglia svolge un ruolo nuovo e rilevante. È la prima tra le sei passioni semplici o primarie, dunque è la porta d'ingresso nell'universo emotivo secondo la nuova prospettiva che Descartes propone.

Si tratta evidentemente di un paradosso, dato che si vogliono analizzare le passioni dell'anima, come dice il titolo dell'opera *Les passions de l'âme* del 1649: non ci si aspetta che il filosofo generalmente presentato come l'iniziatore del dualismo moderno voglia studiarle da fisico. In realtà il dualismo cartesiano è qui fortemente attenuato, come del resto anche in altre opere precedenti, molte delle quali tuttavia — come *Le monde* e *L'homme* — non videro la luce che dopo la sua morte. L'impianto concettuale — basato sul metodo analitico, usato in geometria e in fisica (Graukroger 1989; Dubouclez 2013; Giacomoni 2018) — mette a fuoco esattamente il meccanismo psicofisico che sta alla base delle passioni, cioè quella dimensione in cui il corpo e la psiche agiscono strettamente di conserva, nonostante restino concettualmente distinti. La causa delle passioni è indicata nel funzionamento del sistema nervoso, che agisce in base al movimento degli spiriti animali — particelle minime del corpo — e l'effetto è nuovamente nel corpo, il suo benessere e il suo perfezionamento, passando per l'anima, dove le passioni si sentono:

> Occorre notare che, secondo le disposizioni della natura, esse [le passioni] si riferiscono tutte al corpo e sono date all'anima solo finché essa è unita a lui: ne deriva che la loro funzione naturale è di spingere l'anima a consentire e contribuire alle azioni che possono servire a

> conservare il corpo o a renderlo in qualche modo più perfetto (Descartes 2003, p. 319).

Un meccanismo che parte dal corpo e al corpo ritorna, il che depotenzia gran parte delle interpretazioni spiritualistiche di Descartes (Giacomoni 2016). Le passioni sono percezioni, sentimenti o emozioni e sono causate e mantenute dal funzionamento del sistema nervoso, hanno la loro sede nel cervello e non nel cuore come si riteneva tradizionalmente (Descartes 2003, p.157). La parola *émotion*, più neutra rispetto a *passion*, viene introdotta da Descartes per la prima volta nell'ambito dello studio delle passioni e segnerà tutta la tradizione successiva, da Hume in poi (Dixon 2003). Descartes delinea un vero e proprio meccanismo, che coinvolge tutto il corpo: attraverso nervi coordinati dal cervello percepiamo gli oggetti esterni attraverso una modalità complessa che non è un rispecchiamento ma tiene conto del funzionamento dei singoli organi e mette in evidenza il carattere non epistemico ma pratico delle conoscenze che forniscono, come chiarito anche nelle *Meditazioni* (Descartes 1997, p. 135).

La percezione diventa passione dell'anima se l'oggetto è stato precedentemente collegato a cose risultate utili o nocive al corpo e assumono per questo rilevanza emotiva. I percorsi cerebrali che sostengono le passioni si stabilizzano in varie forme in base all'esperienza precedente della loro utilità o danno per il corpo. Senza una storia anteriore intercorsa che collega un oggetto all'utilità o alla minaccia per il corpo non si ha una passione. Il criterio assunto è dunque quello pratico della loro utilità o del danno e non quello della loro fedeltà al dato percettivo. Un'impostazione concettuale che innova profondamente la teoria moderna della percezione, mostrando come, considerando il funzionamento del sistema nervoso e della vista, si debba escludere ogni teoria basata sulla riproduzione fedele del dato oggettivo e si debba invece tener conto della complessità del sistema del corpo percipiente in generale e delle sue capacità di elaborazione degli stimoli esterni (Hatfield 2017; Giacomoni 2018a; Mantovani 2022).

Questa scelta comporta tuttavia delle questioni nella teoria delle passioni: si osserva come, se tutto è basato sull'esperienza precedente, l'inizio sia difficile da definire. Si corre infatti il rischio di una sorta di

regresso all'infinito che rende instabile tutto l'impianto. In alcuni casi, osserva Descartes, il meccanismo ha inizio già durante la vita fetale, ad esempio quando il nutrimento è oscuramente percepito come utile e questo sviluppa la base fisica e anche psicologica dell'amore (Descartes 2005, p. 2387). Ma in tutti gli altri casi il punto di partenza non è facile da definire.

È per questo che viene introdotta la meraviglia, che dunque è il primo risentimento soggettivo della presenza nel mondo. Corrisponde alla prima esperienza di un oggetto esterno quando ancora non ci rendiamo conto se sia utile o dannoso: la sua novità o rarità ci stimola a metterlo a fuoco in modo da poterlo conoscere con più attenzione per poter comprendere quale effetto può avere su di noi (Descartes 2003, p. 227). È un'emozione squisitamente cerebrale, che non mette in azione il cuore e altri organi: non ci sono lacrime o aumento del battito cardiaco, cioè non c'è un risvolto sentimentale, ma è il presupposto fisico dell'evento mentale che è collegato al progresso della conoscenza, valore centrale della grande stagione filosofica.

E che cosa succede nel cervello? Succede che viene toccato in punti in cui non era stato precedentemente stimolato, in parti che sono più "tenere" di altre, che invece si sono come indurite perché di lì tendono a passare più volte le percezioni di cose conosciute. Con le parti indurite Descartes allude all'abitudine, alle modalità conoscitive consuete a cui il cervello e quindi la mente sono abituati e che fissano poi schemi d'azione definiti e ripetuti che si possono modificare non con un semplice atto di volontà, ma con addestramento e esercizio continuo, il *dressage*, che consente di destrutturare le abitudini deviando in nuova direzione il passaggio degli spiriti animali nel sistema nervoso (Descartes 2003, pp. 195–199).

La meraviglia dunque è un'emozione che mette a fuoco una discontinuità, una novità che smuove situazioni consolidate e apre a nuovi punti di vista sul mondo. Che divengono poi patrimonio individuale una volta che ne abbiamo compreso la rilevanza. La meraviglia dispone all'acquisizione delle scienze perché consente la concentrazione sul nuovo, su ciò che è raro o insolito o diverso da come pensavamo dovesse essere, cioè su qualcosa che si discosta dalle abitudini consolidate: qualcosa di anomalo. Per questo concentra tutta la nostra

attenzione, distogliendola da altri oggetti al punto che ci soffermiamo sul nuovo quasi bloccandoci, focalizzati sulla rilevanza della novità cui siamo di fronte (Descartes 2003, p. 225). In tal modo ne mettiamo a fuoco una prima conoscenza, che poi potrà far parte del nostro patrimonio conoscitivo. È proprio il discostarsi dagli schemi mentali consueti a definire la meraviglia: entra in azione quando percepiamo uno scarto, un'anomalia che scuote le nostre coordinate usuali, e mette in moto il processo conoscitivo.

È l'inizio della conoscenza o l'apertura di una nuova forma di conoscenza. Scompiglia la scienza normale, il paradigma prevalente, direbbe Thomas Kuhn, e mette in evidenza qualcosa che ne mette a repentaglio la tenuta. Un esempio personale che sicuramente ha suscitato meraviglia in Descartes è quando viene a conoscenza dall'Italia del fenomeno dei cosiddetti pareli, cioè del fenomeno ottico per cui sono visibili più soli in cielo quando la luce si riflette su una superficie liquida o ghiacciata. Sullo sfondo un altro paradosso: il filosofo che cerca la conoscenza certa e propone una teoria fisica su base matematica è al contempo molto interessato ai falsi soli, alle illusioni ottiche, in una chiave che lo collega direttamente alla cultura barocca dell'epoca (Cavaillé 1991). Questo accade nel momento in cui stava iniziando a dar corso al progetto di un trattato di metafisica, cui aveva cominciato a lavorare appena trasferitosi in Olanda. Quando la notizia arriva Descartes inizia immediatamente ad occuparsi del caso, cioè smette di fare filosofia per tornare alla scienza, in particolare all'ottica, che era uno dei suoi oggetti di studio e di sperimentazione più importanti. Il fenomeno anomalo infatti può essere il punto di avvio per la nuova teoria della percezione che era in preparazione, dunque meglio mettere da parte altre questioni meno importanti (la metafisica!) per concentrarsi sul tema della luce, che è alla base del suo trattato di fisica, *Le monde*, sottotitolato con evidente intento chiarificatore *Traité de la lumière* in cui presenta la famosa teoria della favola del mondo, cioè la proposta di una modellizzazione a priori per spiegare i fenomeni empirici. (Cavaillé 1991; Giacomoni 2018a).

Questa la funzione della meraviglia, l'emozione dell'anomalo, che si muove dentro il nesso regolare/irregolare, continuità/discontinuità. E Descartes aggiunge: solo gli ignoranti non ne fanno uso perché non

colgono il valore epistemico dell'anomalia. Naturalmente si corre il rischio che diventi curiosità fine a sé stessa se, anziché farla funzionare per sviluppare la conoscenza, ci stupiamo di ogni cosa e ci facciamo attrarre solo da ciò che è raro e curioso a prescindere dalla possibilità di approfondirne la conoscenza. Ma il suo ruolo di dispositivo epistemico, di stimolo iniziale per la conoscenza del nuovo è indubbiamente posto in grande rilievo (Descartes 2003, p. 231).

2. La meraviglia nelle classificazioni contemporanee delle emozioni

È piuttosto interessante notare come nelle contemporanee classificazioni delle emozioni la meraviglia venga considerata un'emozione, dopo un lungo oblio. A seguito della rivalutazione delle reazioni corporee nelle emozioni da parte di William James con il saggio *What is an Emotion* del 1884, nessuna teoria psicologica trascura questo dato: l'attenzione al ruolo del corpo è centrale in tutte le teorie contemporanee, cosa per nulla scontata fino a fine Ottocento. È anche per questa ragione che la meraviglia si riguadagna un posto nelle classificazioni che non era scontato.

Secondo uno dei maggiori studiosi contemporanei delle emozioni, Paul Ekman, le emozioni presentano alcune caratteristiche molto precise, quasi tutte riconoscibili nel corpo, mentre restano escluse ad esempio l'amore e l'odio, sempre presenti invece nelle classificazioni tradizionali. Esse sono contraddistinte da un'attivazione fisiologica specifica, veloce e spontanea, un processo di valutazione automatico, una breve durata, un'esperienza soggettiva distinta e un'espressione riconoscibile. Sulla base delle recenti ricerche neuroscientifiche sono dunque riconoscibili una causa, l'evento cerebrale specifico come reazione ad uno stimolo esterno, e un effetto, un'espressione corporea esterna caratteristica che testimonia la presenza dell'emozione. Si va dal corpo al corpo anche in questo caso, pur in modo diverso, ma lo stesso Descartes non aveva sottovalutato il modo in cui le emozioni si possono riconoscere sul viso e sul corpo di chi le prova (Descartes 2003, pp. 261–317). Anche altre più recenti scuole di studio delle emozioni, come la scuola enattivista e quella costruttivista, considerano centrale il ruolo del corpo, anche se con prospettive e metodologie differenti.

Nel caso della teoria di Ekman si parla di emozioni base, che hanno carattere universale, cioè si presentano presso tutti i popoli, al di là delle differenze culturali, e sono innate, cioè sono il prodotto della storia della specie che ne ha fissate alcune come reazioni adattive indispensabili alla sopravvivenza, selezionate come schemi d'azione tipici, già pronti alla nascita. Sono gioia, tristezza, paura, rabbia, disgusto e appunto meraviglia che qui assume il nome di sorpresa. Altre, più complesse, come vergogna, sconcerto, vanità e altre, fortemente condizionate dalla cultura dei singoli popoli o dei singoli gruppi, vanno trattate diversamente (Ekman 2003). Questa teoria è stata molto criticata negli studi più recenti per il metodo universalistico che sembra non corrispondere a ricerche empiriche e antropologiche più approfondite (Feldman Barrett 2012). Tuttavia è giusto ricordare che il punto di partenza di questa teoria è l'opera di Darwin *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* del 1872, che si occupa principalmente delle espressioni corporee delle emozioni, un testo di svolta su questo tema al pari di quello di James. In tutte le ricerche di oggi il ruolo del corpo è assolutamente essenziale e su questo Descartes può essere considerato un antesignano, anche se in gran parte non riconosciuto: gli psicologi raramente leggono Descartes.

In questo contesto la meraviglia viene indicata come sorpresa, termine che fa parte della costellazione lessicale della meraviglia e viene presentata come un'emozione adattiva associata alla sopravvivenza: ogni evento inatteso può portare con sé una minaccia, per l'essere umano primitivo come per noi. La meraviglia si deve intendere come una sorta di interruzione di una sequenza standard di stimoli da parte di un evento non previsto, che mostra una falla nella nostra capacità di previsione e ci spinge dunque verso maggiore conoscenza per far fronte a eventi che non rientrano nelle situazioni normali o che violano norme sociali o epistemiche riconosciute. Ciò che conta non è la dimensione dell'evento, quanto il fatto che si discosta dalle nostre aspettative e dalle nostre abitudini, ostacola la nostra capacità di prevedere situazioni future e richiede un riorientamento dell'attenzione e delle capacità conoscitive e pratiche. Anche in questo caso dunque si tratta di una reazione appropriata nei confronti di una discontinuità che sfida le nostre abitudini e le nostre capacità predittive.

Per questo l'oggetto che la suscita deve essere messo a fuoco adeguatamente, e di conseguenza di solito si esprime visivamente con una *facies* specifica: occhi spalancati, sopracciglia sollevate e bocca aperta, nel primo caso originariamente per vedere meglio l'evento inatteso e nel secondo per prendere fiato in vista di un'eventuale fuga. Si discute se abbia una valenza, cioè se sia piacevole o spiacevole, ma quasi sempre si osserva che è seguita o accompagnata da paura, da piacere, da orrore, da disgusto, secondo l'oggetto, cioè anche in questo caso dà il via a un evento emozionale complesso che reagisce a una novità.

3. L'ambivalenza della meraviglia: le *Wunderkammer* e i mostri

La meraviglia mostra dunque una sostanziale ambivalenza: storicamente ha conosciuto diverse trasformazioni ed è stata intesa in vari modi, secondo l'ambiente culturale e anche sociale entro cui nasceva. In generale si può dire che gli oggetti o le situazioni capaci di suscitare meraviglia si dispongono sempre su una linea di confine in cui le classificazioni tradizionali trovano i loro punti problematici e l'ordine della natura o della società sembra messo in dubbio (Daston e Park 2000, p. 15). La ricerca della regolarità, che sta alla base di ogni conoscenza scientifica viene posta in questione da oggetti che sembrano sottrarsi a ogni regola o non si riescono facilmente a inserire all'interno del modello scientifico condiviso. Qui nasce la meraviglia che coglie queste incertezze o anche questi sovvertimenti normativi, che suscitano reazioni emotive diverse, non solo e non sempre positive.

Questa passione non ha avuto storicamente una considerazione uniforme: da alcuni è considerata segno di ignoranza e quindi messa al bando come in epoca scolastica; è apprezzata invece da altri come Aristotele o Descartes che la indicano come l'inizio della filosofia o comunque della conoscenza scientifica. Viene sempre accompagnata da varie altre passioni che vanno dal piacere, alla curiosità, alla paura, all'orrore fino al disgusto. Conosce una lunga fase di grande considerazione negli ambienti di corte o comunque di potere in epoca rinascimentale per poi ridursi a fenomeno minore, diventando segno di ignoranza o di superstizione plebea in epoca illuminista. In ogni caso la meraviglia

nasce nell'incontro con oggetti o eventi che non lasciano indifferenti: il mondo di quelle che venivano chiamate le meraviglie può apparire affascinante o minaccioso, attraente o addirittura repellente nei diversi contesti. La sospensione dell'ordine scientifico o dell'ordine divino o la deviazione da esso può essere temporanea o definitiva; in tutti i casi si mette a fuoco un'anomalia, un caso strano ed enigmatico che ha effetti emotivi differenziati. Proprio per la loro eccezionalità e rarità, le *mirabilia* conferiscono spesso prestigio e potere a una casata nobiliare, oppure, in epoca illuminista, possono essere considerate oggetti volgari, legati a una mentalità superstiziosa e ignorante (Daston, Park, 2000, pp. 89–115).

Vorrei fare in conclusione due esempi rilevanti sia storicamente che teoreticamente di oggetti atti a suscitare meraviglia: le *Wunderkammer* e i mostri. Le *Wunderkammer*, collezioni principesche o raccolte professionali di oggetti di natura e arte (*naturalia* e *artificialia*), hanno il loro grande sviluppo tra Cinque e Seicento e hanno lo scopo di attribuire prestigio al proprietario o alla corte cui appartengono perché esibiscono oggetti fuori del comune o considerati tali, e suscitano lo stupore e la meraviglia di chi le visita. Si tratta di collezioni che non hanno pretesa enciclopedica, né di classificazione scientifica, ma sono intese tuttavia come microcosmi che rappresentano l'intero universo in modo non caotico: pur presentando oggetti eccezionali, insoliti e bizzarri, si pongono come esibizioni della potenza della natura e dell'arte al massimo grado della loro creatività e dell'intensità. Un modo singolare di interpretare il mondo dal punto di vista delle anomalie che tuttavia rappresentano punte di eccezionale valore, sorprendenti soglie tra mondi diversi (Lugli 1983, 1997).

La contrapposizione tra arte e natura è la prima ad essere abbattuta: ognuna di queste raccolte presenta coralli, corna di unicorno, pietre preziose, conchiglie giganti e altre rarità naturali cui spesso si attribuivano proprietà mediche o anche poteri magici. Questi venivano accostati a piccole teste scolpite, manufatti orafi, monete antiche e veri e propri dipinti che normalmente rappresentavano oggetti o paesaggi considerati a loro volta fuori del comune, come lo erano allora i paesaggi marini o quelli montani. Anche il teatro anatomico di Leida che Descartes frequentava per lo studio del corpo all'interno della teoria del corpo–macchina ha

caratteristiche simili. In fondo rappresenta il mondo fantasioso che unisce l'arte barocca alla scienza più avanzata dell'epoca.

L'idea è quella di raffigurare l'abbondanza e la varietà della natura e le meraviglie dell'arte considerate al di fuori di qualsiasi utilità e funzionalità. Si tratta di mostrare l'universo come raccolta di curiosità, di bellezza e di rarità atte a suscitare meraviglia e a rappresentare il prestigio e la ricchezza della corte o l'ingegno del collezionista. Ma è noto che queste collezioni di stranezze posero poi le basi per i successivi musei e collezioni scientifiche, che si discostano da queste per scelte e per metodo, ma devono a queste l'idea stessa di rappresentare ambienti naturali e artistici preziosi, aumentando con ciò la conoscenza del mondo in tutti i suoi aspetti (Olmi 1992) Certo occorre passare dall'attenzione al particolare attraente per se stesso alla costruzione di un quadro generale coerente e anche ai tentativi di classificazione che vanno ben oltre gli scopi e i gusti delle *Wunderkammer*, ma le meraviglie del collezionismo privato e di corte come microcosmi che alludono all'intera creazione e all'arte furono quanto meno di ispirazione per le successive collezioni scientifiche. La tensione tra particolare e universale è qui ben visibile. Che si ritrova anche in altri casi, come quello dei mostri.

I mostri sono un altro esempio di meraviglia legata all'anomalia. Sono enigmi sconcertanti, perversioni ingiustificate della natura che suscitano stupore e curiosità e dunque incalzano la conoscenza della natura nei suoi casi limite. Le nascite mostruose hanno sempre suscitato meraviglia e orrore, ma hanno anche sollecitato la nascente mentalità scientifica ad approfondirne la conoscenza. Per molto tempo furono attribuite ai peccati dell'umanità, puniti dalla collera divina con deformità e orrori. La confusione di categorie che rappresentavano era sentita come esecrabile, esse venivano viste come segni di degenerazione e di degrado non solo naturale ma anche etico e morale, ma lo spirito scientifico della nuova scienza seicentesca sollecitava a utilizzare la potenza epistemica della meraviglia barocca per individuare le cause. Chi crede alla regolarità della natura e alle sue leggi universali e necessarie incontra difficoltà a fornire spiegazioni delle mostruosità, e per molto tempo ripugnanza e orrore rimasero reazioni tipiche nei confronti di ciò che si sottraeva all'ordine naturale (Daston, Park 2000, pp. 149–180). D'altra parte tuttavia si provò a interpretarle come fenomeni che rientravano

nell'ambito della varietà e dell'abbondanza della natura, molto sottolineata ad esempio da Leibniz, che produce anche fenomeni che sembrano violarne le leggi semplicemente quando non riescono a raggiungere la loro finalità fisiologica; in altre parole i mostri potevano essere intesi non come semplici errori, ma come tentativi non riusciti entro un mondo sostanzialmente ordinato che in definitiva non veniva messo in dubbio, ma il cui margine di prevedibilità veniva attenuato.

Man mano che la ricerca anatomica e la tecnica della dissezione nel Settecento si approfondisce un altro aspetto: comincia ad apparire in ciò che, come anomalia, suscita meraviglia: i fenomeni che sembrano situarsi ai margini delle leggi della natura possono essere molto utili per spiegarne la regolarità stessa perché in molti casi mostrano quasi come sotto una lente di ingrandimento alcuni meccanismi che nei casi normali sono meno evidenti. Paradossalmente è a partire dallo studio delle mostruosità che si può provare la regolarità e uniformità della natura: il loro valore euristico risulta chiaro se consente di conoscerne per via indiretta la regolarità (Mazzocut Mis 1992).

Lo stesso Goethe nel testo sulla metamorfosi delle piante considera rilevante lo studio delle formazioni vegetali irregolari e abnormi perché queste di frequente mostrano con evidenza il passaggio da una forma all'altra che i casi regolari celano o rendono più difficile da individuare. Se non si pensa che la natura giochi (*lusus naturae*) e che tutti i fenomeni invece siano ugualmente seri, allora questi casi "meravigliosi" non sono più inspiegabili, ma diventano indizi utilissimi per mostrare come si passi da una forma all'altra, quando alcuni particolari normalmente limitati diventano soverchianti. Quando il particolare prende il sopravvento, la riconoscibilità della legge universale, o della sequenza normale, risulta più ardua, ma non impossibile per chi sappia affinare lo sguardo sul divenire delle forme e della loro metamorfosi. Certo si presentano in modo arbitrario e apparentemente irrazionale, ma in realtà sono interpretabili come casi limite della grande spinta trasformatrice della natura. Qualcuno — il botanico Augustin–Pyramus de Candolle — era arrivato a pensare, parlando in termini metaforici, che le mostruosità fossero esperienze che la natura fa a profitto dell'osservatore ingrandendo particolari altrimenti invisibili: così anziché celare mostra la simmetria nascosta della natura (Giacomoni 1993, pp. 209–256).

Infine l'ultimo passo in questa sequenza è quello che porta a Darwin. Un anatomista francese di inizio Ottocento come Etienne Geoffroy de Saint–Hilaire, punto di riferimento rilevantissimo per Darwin, dedicò molti studi ai mostri fornendo dignità scientifica alla nuova disciplina della teratologia. I diversi esperimenti che condusse su creature mostruose nei primi decenni dell'Ottocento resero evidente come il caso abnorme sorgesse da una modificazione del normale ad esempio se sottoposto a shock o a trauma, cioè se influenzato da eventi esterni che ne modificano la normale vitalità organica (Mazzocut–Mis 1994). Questo rese evidente l'importanza dell'influenza ambientale sugli organismi in generale, compresi i casi normali. La strada verso l'evoluzionismo e la trasformazione delle specie è ormai aperta e i mostri non fanno più paura.

La meraviglia diventa dunque concretamente, come già intuito da Descartes, la via verso il rinnovamento delle scienze, l'emozione che studia l'anomalo non porta più sulla strada dei prodigi e delle bizzarrie, delle favolosità conturbanti, ma su quella della trasformazione della natura, sulla sua vitalità: le meraviglie mostruose diventano "manifestazione tangibile dell'infinita potenza della natura" (Mazzocut–Mis 1992, p. 15) che mostra i transiti meno evidenti da una forma all'altra, da una specie all'altra entro la sua grande capacità trasformatrice.

Riferimenti bibliografici

Cavaillé J.–P. (1991) *Descartes, la fable du monde*, Vrin, Paris.

Darwin C. (1982) *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, a cura di G.A., Ferrari, Boringhieri, Torino.

Daston L. e K. Park (2000) *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, Carocci, Roma, 2000.

Descartes R. (1997), *Meditazioni metafisiche*, a cura di S. Landucci, Laterza, Bari.

——. (2003) *Le passioni dell'anima*, a cura di S. Obinu, Bompiani, Milano.

——. (2005) *Tutte le lettere 1619-1650*, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano.

Dixon T. (2003) *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge University Press, Cambridge.

Ekman P. (2003) *Emotions Revealed. Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, Holt & Co, New York.

Feldmann Barrett L. (2017) *How Emotions are Made. The Secret Life of the Brain*, Macmillan, London.

Gaukroger S. (1989) *Cartesian Logic. An Essay on Descartes' Conception of Inference*, Clarendon Press, Oxford.

Giacomoni P. (1993) *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli.

——. (2017) *Descartes' Emotions, From the Body to the Body,* "Rivista internazionale di Filosofia e psicologia", 8(1):14–29.

——. (2018) *Sul metodo analitico. Jacopo Aconcio e René Descartes: un possibile confronto*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" Classe di Lettere e Filosofia, 5, 10(2): 559–591.

——. (2018a) *The Light of the Emotions. Passions and Emotions in Seventeenth-Century French Culture*, "Nuncius", 33: 56–87.

Hatfield G. (2015) "On Natural Geometry and Seeing Distance Directly in Descartes", in V. De Risi (a cura di) *Mathematizing Space: The Objects of Geometry from Antiquity to the Early Modern Age,* Springer, New York, 157–192.

James W. (1884) *What Is An Emotion?*, "Mind", 9(34): 188–20.

Lugli A. (1983) *Naturalia e Mirabilia*, Mazzotta, Milano.

——. (1997) *La stanza delle meraviglie: Wunderkammer*, Allemandi, Torino.

Mantovani m. (2022) *The Institution of Nature. Descartes on Human and Animal Perception*, "Oxford Studies in Early Modern Philosophy", 11: 1–30.

Mazzocut–Mis M. (1992) *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano.

——. (a cura di) (1994) *Anatomia del mostro*, La Nuova Italia, Firenze.

Olmi G. (1992) *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna.

SEZIONE 4.

VOCI

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259167
pp. 139-155 (giugno 2026)

DESDE EL "PASMO" *AL "ASOMBRO"*
NASCITA, MERAVIGLIA E STUPORE IN MARÍA ZAMBRANO

MANUELA MORETTI

Title in English: Desde el "pasmo" al "asombro". *Birth, Wonder and Amazement in María Zambrano*

Abstract: This paper aims to deepen the theme of wonder in Maria Zambrano's thought by describing the process that leads from *pasmo* — a term that the female philosopher uses to indicate the original impression in front of something unprecedented — to *asombro*, the authentic amazement that finds in the paradigm of Birth its most adequate expression. This conception allows us to bring the Birth event to the center of attention, and, at the same time, its wonder, in contrast to an entire philosophical tradition that has granted a clear privilege to the horizon of Death. From this perspective, it will be investigated here the genesis of initial astonishment, which is not to be sought here in the question that gives rise to the answer that much philosophy has labored to seek, but rather in the reverse process, that is, in the presence of the answer already in experience. The wisdom that we wish to bring to light here doesn't seek answers but rather can open itself to a transcendental dimension thanks to a faithful adherence to reality. The process that leads from *pasmo* — the simple initial admiration — to *asombro* — the authentic wonder — must therefore be sought in the capacity to make oneself empty in order to welcome the "other/Other", giving rise to an authentic amazement that finds its most adequate paradigm in Birth. Faced with simple admiration for reality, two attitudes are, in fact, possible: reducing the unprecedented and homologating it with reason alone to the sphere of the already known, or opening oneself to the unheard of, the only attitude capable of arousing authentic wonder. The ascension from *pasmo* to *asombro* will then be possible only after having penetrated inside reality itself, through a wisdom that goes

beyond the confines of abstract philosophical categories to feed on a wisdom that has not severed its link with reality. In the amazement of being alive, in the feeling of profound gratitude that originates from the recognition of our original condition that is not only mortal, but also, and above all, natal, man will be able to rediscover wonder, an essential capacity to all authentic knowledge.

Keywords: Birth; Wonder; Amazement; Natality; María Zambrano

1. Introduzione

Per accostarci al pensiero di María Zambrano (Vélez–Málaga 1904 — Madrid 1991) e introdurre il tema che qui desideriamo approfondire, può essere utile fare un primo riferimento a *Filosofía y poesía,* scritto della filosofa del 1939. La pensatrice s'interroga in queste pagine sulla nascita della filosofia, mostrando come la semplice ammirazione iniziale nei confronti del reale sia, di per sé, insufficiente a spiegare l'origine del pensiero. Scrive María Zambrano sull'origine stessa del filosofare:

> Si el pensamiento nació de la admiración solamente, según nos dicen textos venerables, no se explica con facilidad que fuera tan prontamente a plasmarse en forma de filosofía sistemática; ni tampoco haya sido una de sus mejores virtudes la de la abstracción, esa idealidad conseguida con la mirada, sí, más un género de mirada que ha dejado de ver las cosas. Porque la admiración que nos produce la generosa existencia de la vida entorno nuestro no permite tan rápido desprendimiento de las múltiples maravillas que la suscitan. Y al igual que la vida, esta admiración es infinita, insaciable y no quiere decretar su propia muerte (Zambrano 1939/2015, p. 689)[1].

(1) Trad. it. di L. Sessa: "Se il pensiero è nato solo dalla meraviglia, secondo quanto tramandato da testi illustri, non si spiega certo facilmente come ben presto abbia preso forma di filosofia sistematica; non si spiega neanche come una delle sue migliori virtù sia stata l'astrazione, questa idealità conseguita con lo sguardo, sì, ma con un genere di sguardo che ha ormai cessato di vedere le cose. Perché lo stupore che fa nascere in noi la generosa esistenza della vita che ci circonda, è tale da non consentire un così subitaneo distacco dalle molteplici meraviglie che l'hanno suscitato. E, proprio come la vita, tale stupore è infinito, insaziabile e non disposto a decretare la propria morte", (Zambrano 2002, p. 31).

L'originaria ammirazione nei confronti della realtà non può dunque dar origine a un tipo di conoscenza autentica se — come ci racconta Aristotele nel primo libro della *Metafisica*, nel celebre passo dove afferma che "gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia" (Aristotele 1978, p. 77) — essa viene ricercata "solo al fine di sapere" (*ibid.*), ovvero solo per fini meramente intellettuali. Un tale tipo di conoscenza sarebbe, infatti, di per sé insufficiente a giustificare la nascita della filosofia stessa. Il primitivo stupore dinnanzi alla realtà narrato nel celebre passo della *Metafisica* aristotelica viene infatti subito turbato, tradito forse dalla fretta di lanciarsi verso altri luoghi che finiscono per recidere quest'"estasi nascente", riducendosi così a un tipo di sapere astratto, che lacera il legame originario con la realtà.

María Zambrano non si limita all'analisi aristotelica sulla nascita della filosofia, ma accosta allo stato di meraviglia iniziale narrato nella *Metafisica* un altro testo classico fondamentale. Facciamo qui riferimento al VII libro della *Repubblica* di Platone (Platone 1963, pp. 170–175), dove viene narrato il celebre mito della caverna. Lo sforzo ascensionale che lo schiavo compie qui per essere liberato, così come il suo distacco verso il mondo, rappresenterebbe in modo ancora più esplicito la frattura operata dalla filosofia nei confronti del reale. Vediamo così più chiaramente la condizione stessa della filosofia, che per Zambrano è "admiración, sí, *pasmo*[2] ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia" (Zambrano 1939/2015, p. 689)[3]. La nascita della filosofia stessa si riduce allora a un atto di violenza, a un'"una éxtasis fracasada por un desgarramiento" (Zambrano 1939/2015, p. 689)[4]. Ammirazione e violenza, come forze contrapposte, spiegano questo primo momento filosofico dove troviamo già un dualismo, una contrapposizione che non può essere sanata, dove il pensiero rimane distaccato dalla realtà, e dalla meraviglia

(2) Corsivi miei.

(3) Trad. it.: "Meraviglia, sì, stupore di fronte all'immediatezza delle cose, cui fa improvvisamente seguito uno strappo, un brusco allontanamento per lanciarsi altrove, verso qualcosa da cercare e perseguire perché non si dà, perché non ci fa dono della sua presenza" (Zambrano 2002, p. 31).

(4) Trad. it: "Un'estasi fallita a causa di uno strappo", (*ibid.*)

che essa suscita. L'iniziale ammirazione dinnanzi al reale provoca infatti, nel filosofo, un vero e proprio distacco dal reale, un lanciarsi altrove per cercare qualcosa che si trova oltre la realtà stessa. Essa non può allora che portarci all'*idea,* a qualcosa di separato e, pertanto, distaccato dal reale, come precisa la filosofa in un altro scritto del 1939, *Pensamiento y poesía en la vida española*, dove la pensatrice esplicita in maniera chiara la genesi del problema, affermando:

> El problema que entraña el conocimiento filosófico es, a mi entender, este: el que el conocimiento filosófico que brotó del puro asombro, ante todo, ante todas las cosas, vaya a parar en verterse sobre algo separado, en algo que escinde de lo demás; vaya a parar en quebrar la ingente realidad unitaria, indiferenciada, en dos vertientes irreconciliables: la de lo que es y la de que no es (Zambrano 1939/2015, p. 579)[5].

Di fronte alla via seguita dalla filosofia occidentale che vede il contrapporsi due opposti irriconciliabili — che separano nettamente ciò che è, da ciò che non è — sarà allora necessario mostrare la possibilità di seguire un altro cammino, dove la realtà non è separata dal pensiero, mostrando la possibilità di seguire una logica differente, che non ha divorziato dall'esperienza. È allora curioso notare come proprio colui che sostiene che "la filosofía es una preparación para la muerte" (Zambrano 1939/2015, p. 691)[6] — come afferma Zambrano facendo riferimento alle parole che Platone pone in bocca a Socrate (Platone 1987, p. 533) — sembra abbandonare il sapere filosofico proprio quando è sul punto di morire e, proprio quando sta per oltrepassare la soglia, diviene poeta e gioca. Forse allora, si chiede Zambrano, "¿La verdad es otra?" (Zambrano 1939/2015, p. 691)[7]. Sorge allora qui la possibilità di una diversa verità, che non può essere frutto di un ragionamento puramente discorsivo, ma che attinge a un

(5) Trad. it. di C. Ferrucci: "Il problema connaturato alla conoscenza filosofica è, a mio modo di vedere, questo: che essa, la conoscenza filosofica, scaturita dal puro stupore dinnanzi a tutto, dinnanzi a tutte le cose, vada a parare nella messa a fuoco di qualcosa di separato, di qualcosa che si scinde dal resto; vada a parare nella rottura dell'imminente realtà unitaria, indifferenziata, in due versanti irriconciliabili: quello di ciò che è e quello di ciò che non è" (Zambrano 2005, p. 35).

(6) Trad. it.: "La filosofia è una preparazione alla morte" (Zambrano 2002, p. 34).

(7) Trad. it.: "La verità era un'altra?" (*ibid.*).

altro tipo di sapere, a una sapienza che emana da un mistero della bellezza non ascrivibile alla pura ragione.

Solo seguendo questo cammino sarà possibile tornare a meravigliarsi dinnanzi alla eterogeneità del reale, per coglierne davvero quella portata autentica che non può essere racchiusa all'interno di una forma puramente astratta. L'iniziale ammirazione dovrà allora essere libera da qualsiasi tipo di violenza, dovrà abbandonare quell'attitudine, così radicata nell'uomo occidentale, di voler raggiungere un determinato fine ad ogni costo, distaccandosi dalla realtà, per aprirsi a quell'inedito che solo uno sguardo innamorato è in grado di accogliere.

2. *Desde el pasmo al asombro*

Nell'analisi del processo di trasformazione che conduce dal *pasmo* — lo stupore iniziale — all'*asombro* — all'autentica meraviglia — può essere allora di aiuto recuperare l'antico significato della parola castigliana *pasmo* attraverso la sua etimologia.

Il termine *pasmo* rimanda al termine greco σπασμός, derivato di σπάω e che in una delle sue accezioni significa "estrarre, tirar fuori" ma anche "aspirare a", tendere verso qualcosa o, ancora, con idea di violenza, "scuotere". Una parola, dunque, che indica sia un movimento che nasce dall'interno, nella sua prima accezione, che una tensione verso qualcosa che si trova oltre la nostra stessa esperienza. Questa duplice accezione può essere utile come primo orientamento per comprendere il significato dello stupore iniziale, nucleo primario della meraviglia.

Il *pasmo* viene infatti a indicare qualcosa di anteriore, che ci fa trasalire dinnanzi alla meraviglia del reale, che ci scuote appunto, ed è in grado di trascendere la realtà senza recidere il nostro legame originario. Per preservare questa "estasi nascente", dovremo attingere a una sapienza che travalica i confini delle astratte categorie filosofiche per nutrirsi di un sapere che non ha reciso il suo legame con la realtà. È questa la via che ci propone María Zambrano, mostrando la possibilità di seguire un linguaggio più vicino alla conoscenza poetica che a quello filosofico. Lo sforzo metodico di una certa filosofia che ha fiducia solo nel concetto, quel rigore che spinge l'uomo a voler possedere

qualcosa che pretendiamo di acquisire con uno sforzo di natura puramente intellettuale, va, dunque, abbandonato. Se si continuerà a ricercare questo tipo di conoscenza, l'uomo rischierà di abbandonarsi a un perenne interrogare, in un continuo martirio dato dal puro esercizio del solo intelletto, con il rischio di ricadere una sorta di ascetismo inventato, strumento ambizioso quanto inutile al perseguimento di qualsiasi tipo di sapere autentico.

È chiaro allora che è l'attitudine nei confronti del reale che va cambiata. Non sarà necessario elaborare un sapere predefinito che deve essere acquisito distaccandosi violentemente dal reale, ma al contrario ritrovare un tipo di conoscenza dove la genesi dello stupore iniziale non sarà da ricercarsi in quella domanda che dà origine alla risposta che molta filosofia si è affannata a ricercare, ma piuttosto nel processo inverso, ovvero nell'esistenza stessa della risposta già nell'esperienza, poiché, come afferma Zambrano, "las preguntas de la sabiduría o del saber de experiencia tienen respuesta ya" (Zambrano 1964/2007, p. 47)[8]. Non si va dunque in cerca di ciò che ancora non si conosce, ma si attinge piuttosto a una sapienza antica che precede la filosofia, dove è l'esistenza della risposta a suscitare la domanda, e non il contrario. Un esercizio di attenzione, quello che qui viene richiesto, dove si richiede la rinuncia al desiderio di possedere una risposta, la quale non potrà essere afferrata dall'esterno, ma andrà piuttosto ricercata nella realtà stessa. Solo se nell'estasi iniziale saremo capaci di rinunciare a qualsiasi atto di violenza nei confronti della realtà — rinunciando anche a quell'attitudine filosofica che, separando il pensiero dall'esperienza, ha offerto un tipo di conoscenza sterile e infeconda — potremo aprirci a quel tipo di sapere autentico a cui il pensiero di María Zambrano aspira. Tra la domanda e la risposta deve allora esistere un "vuoto", una sospensione della mente che offra il tempo e lo spazio necessario affinché la realtà possa manifestarsi nella sua interezza. Non un nulla nichilistico, quello a cui qui facciamo riferimento, ma uno spazio fecondo e generativo in grado di accogliere l'eterogeneità del reale. Un processo di trasformazione, quello a cui ambisce la filosofa spagnola, dove non c'è spazio per alcuna opposizione, un cammino attraverso il quale sarà possibile

(8) Trad. it. di L.M. Durante: "le domande provenienti dalla saggezza o dal sapere di esperienza hanno già la loro risposta" (Zambrano 2008, p. 35).

mostrare la possibilità di un pensiero che non ha rinunciato al legame con la vita.

Il processo di trasformazione che porta dal *pasmo* all'*asombro* sarà possibile allora solo dopo essersi addentrati all'interno della realtà stessa, mediante una sapienza che travalica i confini delle astratte categorie filosofiche per nutrirsi di un sapere che non ha divorziato dalla vita.

3. L'infanzia come continuazione della Nascita

È la capacità di meravigliarsi quella che è necessario riacquistare. Dobbiamo recuperare quello sguardo innamorato che è proprio dei territori dell'infanzia, lì dove tutto era sempre una nuova scoperta, quando restavamo interamente sommersi nella realtà, nell'ingenuo equilibrio del nostro "luogo naturale".

Per tracciare una fenomenologia di questo processo che porta dallo stupore iniziale — dal *pasmo* — all'*asombro* — all'autentica meraviglia — possiamo allora far riferimento ai territori ancora inesplorati della fanciullezza, che la pensatrice rammenta con queste parole:

> Estábamos aún perdidos en el mundo de la niñez, en el mundo indiferenciado de los sueños, del juego y del hacer, del ver y pensar, cuando las cosas no estaban ni aquí ni allá, y existir era lo mismo que ser y una secreta corriente vital nos mantenía en diálogo con el grillo pequeñito y negro, con el ardiente alhelí y la hormiga color miel, en el jardín inconquistable que está al comienzo de toda vida. (Zambrano 1932/2014, p. 211)[9].

Un'estasi vitale, quella qui descritta, che non rompe l'originario vincolo che unisce l'uomo alla realtà, dove il nostro legame con la φύσις resta intatto, senza mai sostituire questo sentire originario con il puro ragionamento. L'infanzia viene allora a configurarsi come la radice stessa dell'esistenza, uno stato radicale che ci riporta allo stadio primordiale

(9) Trad. it.: "Persi ancora nel mondo dell'infanzia, nel mondo indifferenziato dei sogni, del gioco e del fare, del vedere e del pensare, quando le cose non erano né qui, né lì, ed esistere significava essere, e una segreta corrente vitale ci manteneva in dialogo con il grillo piccolino e nero, con la violacciocca ardente e la formica color miele, nel giardino inconquistabile che troviamo all'inizio di ogni vita" (trad. mia).

della nostra vita, tanto da configurarsi come la continuazione stessa della nascita. L'infanzia è infatti:

> un verdadero continente nunca bastante explorado. Porque es la inmediata continuación de lo más decisivo, misterioso de la vida, que es el nacimiento. Quizás hasta ahora haya obsesionado la mente occidental mucho más la muerte que el nacimiento. Y la verdad es que el haber de morir no es gran cosa comparada con haber nacido; llegado a la vida siendo, además, un ser, un alguien (Zambrano 1966/2007, p. 159)[10].

Riportare alla memoria gli esordi della nostra esistenza, così come il sentire che accompagna ogni nuova scoperta, consente di riscattare quel sentire originario che accompagna ogni nuova vita.

Spostare l'attenzione sui territori inesplorati dell'infanzia ci consente allora di soffermarci sull'orizzonte della Nascita, riportandoci a quell'estasi iniziale che deriva dal sentirsi vivi, dalla consapevolezza di essere qualcuno, un essere irriducibilmente diverso dagli altri, aprendoci così alla vita e consentendoci di trasformare l'iniziale ammirazione nei confronti della realtà in autentica meraviglia, senza così dover far cadere nell'oblio il nostro passato più prossimo al nostro ingresso in questo mondo. Una concezione, questa, che ci consente di riportare al centro dell'attenzione il nostro inizio nascente, e, con esso, la meraviglia che lo accompagna, in contrasto con un'intera tradizione filosofica che ha concesso un netto privilegio alla morte. È a questa verità che la filosofa sembra qui far riferimento. María Zambrano, la pensatrice che, con le parole di Silvano Zucal, può essere definita come "la filosofa della nascita per antonomasia" (Zucal 2025, p. 223) mostra un'altra possibilità che consente di mettere in luce l'altra condizione ontologica dell'essere umano: il suo essere "natale" e, non solo, "mortale".

Rimettendo al centro l'orizzonte della nascita è possibile così trasformare anche il nostro stesso sguardo sul mondo, consentendoci di cogliere quell'*unicum* da cui scaturisce la meraviglia. Dinnanzi alla semplice

(10) Trad. it.: "un vero continente mai abbastanza esplorato perché è l'immediata continuazione della cosa più decisiva e misteriosa della vita: la nascita. Forse, fino a ora, la morte ha ossessionato la mente occidentale molto più della nascita, ma la verità è che parlare di morire non è una gran cosa rispetto all'esser nati; arrivati alla vita essendo per di più un essere, essere qualcuno" (Zambrano 2008, p. 166).

ammirazione nei confronti della realtà sono infatti possibili due atteggiamenti: ridurre l'insolito a ciò che già si conosce, omologandolo con la sola ragione all'ambito del già noto, oppure aprirsi all'inedito insito in ogni nuova vita, unico atteggiamento in grado di suscitare autentica meraviglia. Il processo di trasformazione che porta dal *pasmo* all'*asombro* sarà possibile solo dopo essersi addentrati all'interno della realtà stessa, mediante una sapienza che travalica i confini delle astratte categorie filosofiche per nutrirsi di un sapere che non ha divorziato dalla vita.

È allora necessario recuperare un nuovo, e sempre rinnovato, sguardo sul mondo, che ci consenta di far luce su quella opacità che, omologando il reale alla sfera di una conoscenza che crediamo di possedere, non ci permette di cogliere l'eterogeneità del reale. È lo sguardo stupito del fanciullo che allora bisognerà riscattare, insieme a quella conoscenza poetica che rende vivo ogni sterile sapere puramente intellettuale.

4. La conoscenza poetica

Esiste, per María Zambrano, un cammino che consente di restare fedele a questo stato di originaria purezza, al giardino inconquistabile dei territori dell'infanzia. Si tratta della strada perseguita da coloro che non hanno permesso che la meraviglia iniziale — il *pasmo* — si trasformasse in qualcosa che rompe l'originario legame che unisce l'uomo alla realtà. Coloro che, in seguito alla meraviglia iniziale dinnanzi all'eterogeneità del reale, hanno rifiutato di distaccarsi violentemente dalla realtà per cercare qualcosa al di fuori e al di là di essa, hanno aperto la possibilità di un altro tipo di sapere. Si tratta di coloro che, scrive Zambrano:

> Sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua [y] no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja y otra agua más verdaderas. No, no todos fueron por el camino de la verdad trabajosa y quedaron aferrados a lo presente e inmediato, a lo que regala su presencia y dona su figura, a lo que tiembla de tan cercano; ellos no sintieron violencia alguna o quizá no sintieron esa forma de violencia; no se lanzaron a buscar el trasunto ideal, ni se dispusieron a subir con esfuerzo el camino que lleva del simple encuentro con lo inmediato hasta aquello

> permanente, idéntico a sí mismo, *Idea*. (Zambrano, 1939/2015, p. 690)[11].

Il movimento che qui desideriamo descrivere, non indica dunque semplicemente un'ascensione verso qualcosa che si trova sempre oltre la nostra stessa esperienza, al di fuori, come simboleggiato dal mito della caverna platonica, nel mondo delle Idee, ma allude piuttosto al processo inverso: a un discendere, a un addentrarsi all'interno della realtà, nelle profondità delle sue stesse viscere. È la strada, quella qui descritta, seguita dal poeta. Dinnanzi allo stupore iniziale egli non ricerca una perfezione nei cieli dell'astrazione, non va alla ricerca di qualcosa che pretende trovare al di là della realtà, nel mondo identico a sé stesso delle Idee, ma resta fedele alla realtà originaria, addentrandosi in essa.

Il poeta, dunque, non cerca nulla. Tutto ciò che egli desidera è già lì, davanti ai suoi stessi occhi. Fedele alla realtà, egli non ha mai desiderato lacerare quella iniziale meraviglia estatica. Il poeta è un innamorato del mondo, colui che non ha mai desiderato recidere il legame con la realtà: il suo è un sapere fecondo, che scaturisce da viscere innamorate. Zambrano sottolinea così la necessità di riavvicinare l'intelligenza alla vita, sostituendo la conoscenza poetica all'assolutismo logico–dimostrativo della ragione astratta. La poesia coltiva, infatti, la denigrata molteplicità e il poeta resta così aggrappato alle cose, in modo quasi immorale. Il legame che lo unisce alla molteplicità del reale gli impedisce di distaccarsene, ed è forse questo il punto che ci consente di cambiare prospettiva e di superare l'orizzonte mortifero dove il filosofo rischia di cadere.

5. L'azione della trascendenza

Se, come abbiamo precedentemente indicato, la genesi dello stupore iniziale non andrà ricercato in quella domanda che dà origine alla

(11) Trad. it.: "hanno sentito la loro vita sospesa, la loro vista irretita dalla foglia o dall'acqua [e] non hanno potuto passare al momento successivo in cui la violenza interiore fa chiudere gli occhi cercando altre foglie e altra acqua più vere. No, non tutti seguirono il sentiero che porta alla verità faticosa; alcuni rimasero aggrappati al presente e all'immediato, a ciò che offre la propria presenza e dona la propria figura, a ciò che tremola tanto è vicino; essi non sentirono alcuna violenza o forse non sentirono quella forma di violenza, non si lanciarono alla ricerca di una reale corrispondenza, né si disposero a percorrere con sforzo il cammino in salita che porta dal semplice incontro con l'immediato a ciò che è permanente, identico, *Idea*" (Zambrano 2002, p. 32).

risposta che molta filosofia si è affannata a ricercare, ma piuttosto nel processo inverso, ovvero nell'esistenza stessa della risposta già nell'esperienza, sarà possibile riportare alla luce una sapienza nuova e allo stesso tempo antichissima, un sapere che è in grado di aprirsi a una dimensione trascendente solo grazie a una fedele adesione alla realtà.

Si tratta di un cammino che, paradossalmente, non richiede un grande sforzo per essere seguito — non è una verità laboriosa quella a cui aspira questo tipo di conoscenza — ma che richiede al contrario abbandono, fedeltà, adesione alla realtà. La filosofa spagnola indica qui una via del negativo che coincide con quell'abbandono totale che si sperimenta quando l'essere si spoglia di tutto, fino a sentirsi in comunione con ogni forma di vita, in una dimensione che avvicina l'uomo a uno stato non in analogia con la morte, ma, ancora una volta, con la Nascita.

In intimità con la φύσις, in questo movimento discendente che avvicina l'uomo alle viscere della realtà stessa, l'uomo andrà progressivamente spogliandosi di tutto fino a raggiungere quell'"instante vacío de acontecimiento"[12] (Zambrano 1965/2014, p. 994), come scrive Zambrano in *El sueño creador*, dove la realtà può manifestarsi. È da questo vuoto che scaturisce la meraviglia, uno spazio fecondo che, affinché si generi, necessita dell'azione della trascendenza, poiché "accepter un vide en soi-même, cela est surnaturel" (Weil 1947/2017, p. 22)[13]. A ricordarcelo, è Simone Weil, pensatrice coeva a María Zambrano, precisando anche come: "Ne pas exercer tout le puvoir dont on dispose, c'est supporter le vide. Cela est contraire à toutes les lois de la nature: la grâce seule le peut […] Vide: nuit obscure"[14] (*ibid.*). Una via del negativo, quella qui delineata, più vicina al metodo della mistica che non a quello della filosofia razionalista, che rende possibile *deshacer* (disfare) la realtà, fino a quel vuoto, a quella "notte oscura" dell'umano che ritroviamo nei versi della mistica spagnola di Juan de la Cruz, mistico e

(12) Trad. it. di V. Martinetto: "*istante vuoto di accadimento*" (Zambrano 2002, p. 14) (corsivo in originale).

(13) Trad. it. di F. Fortini: "Accettare un vuoto in se stessi è cosa sovrannaturale" (Weil 2017, p. 23).

(14) Trad. it.: "Non esercitare tutto il potere di cui si dispone, vuol dire sopportare il vuoto. Ciò è contrario a tutte le leggi della natura: solo la grazia può farlo. […] Vuoto: notte oscura" (*ibid.*).

poeta molto amato da María Zambrano. Un gesto radicale, dunque, che induce sempre a ripartire da una condizione di originaria purezza. Fare vuoto, fino ad addentrarsi nelle oscure viscere della realtà per poter rinascere è dunque la via che qui viene indicata. Solo così potremo arrivare a quel tipo di attenzione che ritroviamo, in maniera paradigmatica, nella preghiera, unica attitudine in grado di suscitare autentica meraviglia. Un'attenzione di questo tipo, riprendendo ancora le parole di Simone Weil, non va confusa con un semplice sforzo fisico, ma consiste piuttosto nel "suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable à l'objet […] en attente" (Weil 1966/2022 p. 102)[15].

6. La contemplazione

La stessa attenzione nei confronti della realtà la ritroviamo nelle pagine della pensatrice spagnola, in quei passi dove esplicita la necessità di soffermarsi, e dove ritroviamo quel *pasmo estático* che ha dato avvio alla nostra riflessione sulla meraviglia. Ne è un esempio lo scritto dedicato alla pittura dell'amico Ramón Gaya[16] dove, tracciando la traiettoria che porta dal *pasmo* al *asombro*, troviamo questo stesso "stare in attesa", semplicemente. Scrive così Zambrano riguardo alla capacità di soffermarsi dinnanzi alle meraviglie del reale, in un articolo pubblicato nel 1960:

> Este quedarse, que es quedarse en calma y en silencio — en el de dentro también — supone un sobrepasar un cierto pasmo aceptándolo, que así en el pasmo sucede. El *pasmo*[17], en el que la conciencia se retrae apegándose al alma, juntándose con ella. Y entonces, los sentidos se ensanchan, pues se llenan y se afinan, la mirada se sutiliza recorriendo el interior de esta presencia que es también su exterioridad (Zambrano 1960/2019, p. 287)[18].

(15) Trad. it. di M.C. Sala: "sospendere il proprio pensiero, nel lasciarlo disponibile, vuoto e permeabile all'oggetto […] in attesa" (Weil 2007, p. 197).

(16) Ramón Gaya (1910–2005), pittore e scrittore spagnolo con il quale la filosofa intesse una lunga amicizia.

(17) Corsivo nostro.

(18) Trad. it. di C. Ferrucci: "Questo soffermarsi, che è soffermarsi in calma e silenzio — quello interiore compreso — suppone il superamento di un certo stupore e la sua accettazione,

La pittura non è altro, infatti, che la manifestazione di una interiorità, la rivelazione dell'oscurità della realtà che si mostra all'uomo per poi tornare al luogo da dove è scaturita, ovvero nell'anima. È questa apparizione ciò che produce il *pasmo*, quell'estasi iniziale dinnanzi alla meraviglia del reale che è in grado di rivelare le cose attraverso un processo trasformativo che non ha mai fine, in una sorta di fluire in grado di mostrare l'essere più autentico delle cose. La stessa manifestazione dell'interiorità che si mostra, in maniera paradigmatica, dinnanzi a certi quadri, la si può sperimentare dinnanzi a tutte le meraviglie del reale, siano esse oggetti animati o che si animano grazie allo sguardo sapiente dello spettatore. È in questo senso che possiamo assimilare certa pittura a "luoghi di vita", luoghi dove lo spettatore sostando nel "suo" *pasmo* sarà chiamato ad assecondare un movimento che esige di essere seguito, una chiamata che, dall'esterno, attrae l'uomo fino a trascinarlo in uno stato di assoluta contemplazione che esige la trasformazione della sua parte più intima e oscura. Solamente sostando nel vuoto, in quei luoghi oscuri dove l'essere si origina, sarà possibile percepire, sentire, ascoltare e infine vedere la realtà, fino a giungere all'*asombro*, a quella autentica meraviglia in grado di cogliere l'eterogeneità e l'unicità di ogni forma di vita.

L'attenzione massima nei confronti della realtà che dà origine alla meraviglia risiederà allora in un ritrarsi del soggetto, che consente di allargare i sensi, di affinarli per farsi vuoto, di fare spazio affinché la realtà possa manifestarsi in tutta la sua forza inedita. Uno sforzo negativo, quello dell'attenzione, come ricorda anche Simone Weil, che non va confuso con un "genre d'effort muscolare" (Weil 1966/2022, p. 100)[(19)], ma richiede piuttosto un ritrarsi del soggetto, affinché a manifestarsi non siano i propri o le risposte che credevamo di possedere, ma la realtà stessa. Una sorta di "passività attiva" che ritroviamo anche in Zambrano e che si manifesta emblematicamente quando siamo presi alla sprovvista dinnanzi a una domanda, allorché, dinnanzi alla mancanza di una risposta immediata, sperimentiamo "un sobresalto, una especie de sentirse sorprendido *in fragranti*, como si hubiésemos descuidado algo, o dejado en el olvido,

---

che è quel che accade nello stupore, in cui la coscienza si ritrae aderendo all'anima, unendosi con essa. E allora i sensi si dilatano, riempiendosi e affannandosi, e lo sguardo si fa sottile per percorrere l'interno di questa presenza, che è anche la sua esteriorità" (Zambrano 2013, p. 186).

(19) Trad. it.: "sorta di sforzo muscolare" (Weil 2007, p. 195).

por lo menos" (Zambrano 1964/2007, p. 48)[20]. L'essere presi in flagrante, inaspettatamente, è ciò che ci rimanda ancora una volta al *pasmo estático*, a quell'iniziale ammirazione nei confronti della realtà che non può essere predeterminata. Per uscire da questa situazione, non dovremo rompere questo stato di iniziale ammirazione, ma piuttosto saper sostare in questo vuoto fecondo e generativo, poiché, come afferma ancora la filosofa spagnola, "No hay nada más contrario para salir de esta situación que el esforzarse para salir de ella. Por el contrario, hay que sostenerse en este vacío de la mente con un corazón firme. Y entonces, sólo entonces es cuando aflora la respuesta: una respuesta todavía más precisa de la que creíamos tener" (Zambrano 1964/2007, p. 48)[21].

Quella qui descritta è un'attitudine nei confronti della realtà che richiama quell'attenzione profonda presente nella contemplazione. Per María Zambrano infatti:

> Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en la que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y de la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo. El estado en el que se flota, por así decir, blandamente como un alga en el mar, lo cual solo sucede cuando la persona está muy en su centro. Y todo, sentidos inclusive, funciona desde este centro de la persona, que así, invulnerable, puede aventurarse sin perderse. Y ello puede suceder ante cualquier cosa, sí, pero con tal de que esté viva, o bien se torna viva, cuando así es contemplada (Zambrano 1960/2019, p. 289)[22].

È in quell'attenzione massima nei confronti del reale che richiede insieme massima vigilia e passività insieme, che troviamo la capacità

(20) Trad. it.: "un soprassalto, un sentirsi sorpresi in flagrante, come se avessimo trascurato qualcosa o, quantomeno, l'avessimo lasciato nell'oblio" (Zambrano 2008, p. 36).

(21) Trad. it.: "Non c'è nulla di più sbagliato, per uscire da questa situazione, di sforzarsi di uscirne. Al contrario, è necessario sostenersi in questo vuoto mentale con cuore fermo. E allora, è solo allora che affiora la risposta: una risposta ancor più precisa di quella che credevamo di avere già" (*ibid.*).

(22) Trad. it.: "Contemplare è adeguato a ciò che è vivo perché è unità in cui confluiscono la massima vigilanza della coscienza e la passività dell'anima che accoglie fiduciosamente la realtà. Lo stato in cui si galleggia, per così dire, morbidamente, al pari di un'alga nel mare, come accade solo quando la persona è molto nel proprio centro. E tutto, sensi compresi, funziona da questo centro della persona, che così, invulnerabile, può avventurarsi senza perdersi. E ciò può accadere, sì, di fronte a qualsiasi cosa, a condizione però che sia viva, oppure diventi viva nel momento in cui è contemplata così" (Zambrano 2013, pp. 188–189).

di meravigliarsi. La contemplazione va dunque intesa come azione che si origina da uno stato di passività che è preludio dell'agire. Il meditare, lungi dall'essere inteso come atto di pura inerzia, si configura allora non solo come "la forma del pensar que más conviene a alguien que ha de hacer algo" (Zambrano 1959/2019, p. 348), ma come atto stesso di un pensare che non ha reciso il suo legame con la realtà. Come afferma Zambrano nel saggio del 1959 dedicato all'amico Ramón Gaya:

> Meditar es pensar, sí, mas sin perder contacto nunca con la realidad, moldeándose a ella, siguiéndola hasta perderse, siguiendo también el curso del autor, sus idas y venidas, sus padeceres y sus pasiones. Meditar es como el hilo que, invisible a veces, no se pierde; es la forma más inmediata del conocer que es experiencia: eso que se puede llamar también una pasión, una pasión que lleva toda una vida y atraviesa sus correspondientes infiernos, sus momentos gloriosos, lo que no se sabe en verdad que sea mayormente difícil (Zambrano 1959/2019, p. 348)[(23)].

La contemplazione si configura allora come la forma più autentica del pensiero, essendo il meditare il mezzo che ci consente di addentrarci negli abissi oscuri della vita stessa, fino a configurarsi come una autentica passione. Uno sguardo, quello che offre María Zambrano, che unisce sofferenza e gioia insieme, ricordandoci come la passione abbia la sua radice nel patire, in quella passività attiva necessaria affinché lo slancio vitale possa manifestarsi. Solo dopo essere passata dagli inferi, da quelle zone oscure dove è possibile restare in contatto con l'esperienza, sarà possibile rinascere per cogliere la meraviglia dell'esistenza.

(23) Trad. it: "Meditare è pensare, sì, ma senza mai perdere il contatto con la realtà, modellandosi ad essa, seguendola fino a perdersi, seguendo anche il corso del suo autore, le sue andate e i suoi ritorni, i suoi patire e le sue passioni. Meditare è come il filo che, a volte invisibile, non si perde; è la forma più immediata del conoscere che è esperienza: ciò che si può chiamare anche una passione, una passione che richiede una vita intera e attraversa tutti i suoi inferi, così come i suoi momenti di gloria, senza sapere realmente quale sia la difficoltà maggiore" (trad. mia).

7. Conclusioni e nuovi inizi

Il processo che porta dal *pasmo* — dallo stupore iniziale — all'autentica meraviglia — all'*asombro* — potrà essere esercitato da ognuno di noi nella misura in cui saremo in grado di sostare dinnanzi alla realtà, affinando il nostro sentire, tutti i nostri sensi verso quell'apertura che ogni atto trascendente richiede. La contemplazione sarà allora condizione necessaria per accogliere la vita in ogni sua forma, esprimendo adeguatamente quello stato di "passività attiva" anteriormente descritto dove la massima attenzione e vigilanza nei confronti del reale richiedono paradossalmente uno stato di passività dell'anima. Un avventurarsi nel sentire, quello qui descritto, che ha origine dal centro stesso della persona, che grazie alla sua capacità di massima attenzione nei confronti del reale è in grado di "farsi vuoto" per accogliere ciò che altro da sé, ritrovando così l'analogia con il processo stesso della Nascita.

Sarà allora nelle piaghe oscure della realtà che dovremo ricercare quell'inedito in grado di suscitare autentica meraviglia, quella capacità di meravigliarsi che si presenta come un'"estasi nascente" che non avrà mai fine, che sempre potrà rinascere se sapremo contemplare la realtà con sguardo innamorato.

Riferimenti bibliografici

Aristotele (1978) *Metafisica*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano.

Platone (1963) *Repubblica*, a cura di F. Sartori, Laterza, Bari.

——. (1987) *Fedone*, a cura di G. Cambiano, *Dialoghi Filosofici di Platone*, vol. 1, Utet, Torino.

Weil S. (1947) *La Pesanteur et La Grace*, a cura di G. Hourdin e F. Fortini; (trad. it. di F. Fortini, *L'ombra e la grazia. Testo francese a fronte*, Giunti/Bompiani, Firenze–Milano 2017).

——. (1966) *Attente de Dieu. Préface de Christian Rancē*, Albin Michel, Paris 2022 (trad. it. di M. Concetta Sala, *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano 2007).

Zambrano M. (1932/2014) *De nuevo, al mund*o, in R. Goretti (a cura di), *Obras Completas VI: Escritos autobiográficos (1928-1990)*, Galaxia Gutenberg, Barcellona.

——. (1939/2002) *Filosofía y poesía*, in M. Rodríguez e P. Chacón (a cura di), *Obras Completas I: (Libros 1930-1939),* Galaxia Gutenberg, Barcelona (trad. it. di L. Sessa, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 2002).

——. (1939/2015) *Pensamiento y poesía en la vida española*, in M. Gómez Blesa (a cura di), *Obras Completas I: (Libros 1930-1939)*, Galaxia Gutenberg, Barcellona.

——. (1959/2019) *Un pintor español: Ramón Gaya*, in P. Chacón Fuentes (a cura di), *Algunos lugares de la pintura, Obras Completas IV, tomo 2: (Libros 1977-1999)*, Galaxia Gutenberg, Barcellona.

——. (1960/2013) *La pintura en Ramón Gaya,* in P. Chacón Fuentes (a cura di), *Algunos lugares de la pintura, Obras Completas IV, tomo 2: (Libros 1977-1999),* Galaxia Gutenberg, Barcellona (trad. it. di C. Ferrucci *La pittura di Ramón Gaya,* in C. Del Valle (a cura di), *Dire luce. Scritti sulla pittura,* Bur Rizzoli, Milano 2013).

——. (1964) *Filosofía y educación*, in Á. Casado e J. Sánchez-Gey (a cura di), Agorá, Málaga 2007 (trad. it. di L.M. Durante, in A. Buttarelli [a cura di], *Per amore e per la libertà. Scritti sulla filosofia e sull'educazione*, Marietti 1820, Genova-Milano 2008).

——. (1965/2014) *El sueño creador,* in F. Muñoz Vitoria (a cura di), *Obras completas II: (Libros 1955-1973)*, Galaxia Gutenberg, Barcellona (trad. it. di V. Martinetto, in C. Marseguerra [a cura di], *Il sogno creatore,* Bruno Mondadori, Milano 2002.

Zucal S. (2025) *Storia della filosofia della Nascita II. Dal Novecento all'età contemporanea*, Morcelliana, Brescia.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259168
pp. 157-168 (giugno 2026)

MUSICA E INCANTO
SUL MOTTO DI ALBERTUS SECUNDUS IN *IL GIUOCO DELLE PERLE DI VETRO* (1943) DI HERMANN HESSE

TIZIANA PANGRAZI

Title in English: Music and Enchantment. On the Motto of Albertus Secundus in *The Glass Bead Game* (1943) by Hermann Hesse

Abstract: As an "ensemble of spiritual and artistic facts," the Game, as narrated by Hermann Hesse in *Das Glasperlenspiel* (1943), can be understood as "spiritual circulation" of the contents and signifiers of the West: sonorous, resonant matter that poetic language is called upon to reproduce. Therefore, the novelist, in challenging the musician, must ensure that words can express this sonic flow, the manifestation of the harmony of the cosmos, of an invisible spiritual order. In the dimension of transparency–invisibility, and yet at the same time of heaviness–opacity, the artistic flame ignites — and the beginning of the work of art —, positioning itself within an invisible and pre-existing order, an order whose musicality — the calling back and forth of its parts — receives new substance. This is the "serving" of the Game: the server is the musician, the artist, in their contribution to "spiritual life" in the most anonymous way possible. In this reflection, the concept of "Stimmung" is central: this term is not easily translated into European languages. It indicates the unity of the feelings experienced by a person when facing the world around them (nature, landscape, other humans); It merges objective (factual) data with subjective (psychological) data into a harmonious whole; it conveys a range of meanings: from the fleetingness of an emotional state to an objective understanding of the world.

Keywords: Aesthetics; *Stimmung*; Spirit; Music; Enchantment

La storia narrata da Hermann Hesse in *Il giuoco delle perle di vetro* (1943) si svolge verosimilmente nell'anno 2200, nella immaginaria regione di Castalia, un luogo che, per come viene descritto, somiglia alla Svizzera. Il narratore è uno storico, e i riferimenti che compaiono al mondo attuale, lo descrivono come un passato oscuro e decadente, privo di autentica cultura, come un'epoca feuilletonistica, un'era di svago, di evasione, di distrazione, "un'era appendicistica o era della terza pagina" (Hesse 1984, p. 14). Si tratta di un'epoca — nella finzione del romanzo — nella quale si perdono le tracce del Giuoco, di un periodo di superficializzazione della cultura che, al di sotto di tale superficie, è capace di conservare soltanto tracce di spiritualità in forme volatili destinate alla dispersione o al continuo passaggio da una "verità" spirituale all'altra. Castalia è la regione in cui gli iniziati, i monaci, tutti musici, dediti al Giuoco delle perle di vetro risiedono, il luogo dove costoro mantengono viva la memoria culturale, semplicemente combinando le perle–idee–concetti secondo la tradizione, oppure dando vita a nuove combinazioni. In una lettera del 1955 a Rudolf Pannwitz, Hesse tratteggia con espressioni "immaginarie" la nascita dell'utopica Castalia: "quella narrazione poetica che prese poi il nome di *Il giuoco delle perle di vetro* [Castalia] mi aleggiava davanti sotto forma di figure diverse, a tratti solenni, a tratti più giocose" (Hesse 2022, p. 378); essa pian piano prende le forme di un "mondo dello spirito e dell'anima" opposta al "presente sogghignante" (Lettera del gennaio 1955 a Rudolf Pannwitz) (Hesse 2022, p. 379), l'età appendicistica. Ancor prima, nel 1944, Hesse aveva scritto ad un amico che Castalia, quale "ordine" e "sapere meditativo", sarebbe "un'idea eterna, platonica, già molte volte divenuta visibile sulla terra in diversi gradi di realizzazione" (Lettera del febbraio 1944 a un amico) (Hesse 2022, p. 183); la sua immagine è "proiettata nel futuro" e "il terribile presente bandito in un passato trascorso e superato" (Lettera del gennaio 1955 a Rudolf Pannwitz) (Hesse 2022, p. 379). Castalia viene da Hesse concepita nello spirito di un nuovo umanesimo composto di meditazione, arte e scienza, un'utopia che però "si limita a rivelare la possibilità di una vita spirituale, di un sogno platonico; non un ideale da considerare valido in eterno, ma piuttosto un mondo possibile e tuttavia cosciente della propria relatività" (Lettera del 1° novembre 1943 al professor Robert Faesi) (Hesse

2022, p. 179). Nella provincia pedagogica di Castalia vige un ordine spirituale invisibile e la servitù verso l'invisibile non è considerata schiavitù, poiché ciò che si serve è l'universale.

Il personaggio principale, musico e servitore, è il *Magister Ludi* Josef Knecht; egli non si sente oppresso dall'ordine a cui appartiene: la sua, come anche quella dei maestri che lo hanno preceduto, è una forma di servitù che non toglie libertà e non prevede alcuna ricompensa se non quella di compiere al meglio il proprio ufficio. Fin da giovane viene ammesso nell'ordine monastico della provincia pedagogica di Castalia e avviato presto alla vera meditazione attraverso le lezioni del *Magister Musicae* nella dimora di Montport. Per Hesse, la meditazione non rappresenta una forma di distacco dalla realtà, piuttosto essa è una sorta di inveramento della realtà stessa, un passaggio ad essa. Una tale iniziazione rappresenta perciò un più alto momento del risveglio spirituale di Knecht: "Il Maestro aveva scelto con mano sicura il momento più efficace per intervenire. Il suo invito aveva avuto soprattutto lo scopo di raccomandare al giovane la meditazione, ma non era meno importante in sé, come indizio che lo si teneva d'occhio e ci si aspettava molto da lui: era il secondo grado della vocazione" (Hesse 1984, p. 84). Nel corso dell'insegnamento, per le sue doti spirituali–intellettuali, a Knecht verranno affidati compiti diplomatici di cruciale importanza per la comunità Castalia. Assieme a padre Jacobus viene chiamato a difendere, nei dibattiti con uomini mondani, la legittimità e la natura della provincia Castalia in cui si coltiva lo spirito, la meditazione e il gioco delle perle. Gli anni a Waldzell, per lui sono anni di "intensa felicità o addirittura di ebbrezza" (Hesse 1984, p. 111), anni in cui egli non è spinto da un singolo talento a "concentrarsi su un determinato studio"; per sua natura egli mira all'intero, alla sintesi, all'universale (Hesse 1984, p. 111). Infine, il Giuoco viene da lui padroneggiato come una "lingua sacra, una lingua divina" (Hesse 1984, p. 121). Così nel romanzo: "Compresi all'improvviso che nella lingua, o almeno nello spirito del Giuoco delle perle, tutto ha effettivamente un significato universale, che ogni simbolo e ogni combinazione di simboli non portano qua o là a singoli esempi, esperimenti e dimostrazioni, bensì verso un centro, nel segreto e nel cuore del mondo, del sapere originario" (Hesse 1984, p. 120). Il Giuoco ha una natura simbolica: "il nostro Giuoco invece

non è né filosofia né religione, è una disciplina a sé e, per il suo carattere più che altro affine all'arte, un'arte *sui generis*" (Hesse 1984, p. 144).

Il Giuoco delle perle di vetro consiste nel giocare con le conoscenze acquisite, espresse in segni, simboli e geroglifici, dando vita a infinite combinazioni che, però, non sono il frutto del caso o dell'improvvisazione. Vera e propria disciplina, "insieme dei fatti spirituali e artistici" (Hesse 1984, p. 34), il gioco, "comprende parecchie scienze e arti, massime la matematica e la musica […] in un modo di giocare con tutti i valori e col contenuto della nostra civiltà [*Kultur*]" (Hesse 1984, pp. 10–11). In questa sorta di *ars combinatoria* valgono *regola* e *libertà*, e — come detto — è richiesta la "soppressione dell'individualità" (Hesse 1984, p. 7): occorre uno "spirito oggettivo" autentico, molto simile a quello creatore della "vera e autentica musica" (Lettera del 25 agosto 1934 a Otto Basler) (Hesse 2022, p. 107). Il gioco è nella sua essenza musica, là dove questa è sicuramente "alta immagine sensibile di tutti i valori che sono oggetto di culto e di anelito" (Lettera del 1950 al Signor P.H.) (Hesse 2022, p. 261). Sensibilità, padronanza eccezionale del gioco, tendenza all'universale, fanno sì che Knecht possa affermarsi come *Magister Ludi* in età piuttosto giovane, rispetto ai suoi predecessori. Come *Magister Ludi*, inoltre Knecht raggiunge la più importante carica all'interno dell'ordine castalio assumendo il compito di "custodire l'idea della *Universitas Litterarum* e la sua suprema espressione, cioè il nobile Giuoco, e nel salvarlo dall'inclinazione che hanno le singole discipline ad appagarsi delle rispettive possibilità" (Hesse 1984, p. 239). Eppure i Castalii non rifiutano lo specialismo delle scienze o delle arti: "noi potremmo dimostrare che il Giuoco e noi stessi siamo indispensabili soltanto col mantenerlo sempre all'altezza della vita spirituale complessiva, col fare nostri tutti i nuovi indirizzi e problemi delle scienze e col rendere la nostra universalità, la nostra nobile e anche pericolosa dedizione al pensiero dell'unità, sempre così dolce, così pervasiva, che anche il più serio studioso e il più diligente specialista debbano sempre sentirne il monito e l'invito" (Hesse 1984, p. 340). Knecht è colui che "serve" il gioco, serve l'ordine spirituale invisibile, e la servitù verso l'invisibile è il compimento supremo del proprio magistero. Ciononostante, da adulto Knecht inizia ad avvertire il peso che la vita in Castalia comporta e sente infine il richiamo della libertà: il ruolo di

Magister, nel tempo ha fatto crescere in lui un forte desiderio di andare verso il mondo, il desiderio di lasciare un'impronta nel mondo mondano (vorrebbe insegnare a giovani studenti la musica) e a coinvolgersi concretamente nella storia con la responsabilità che tale coinvolgimento comporta. Nello scritto all'autorità pedagogica, che si chiude con la richiesta di poter uscire dall'Ordine castalio, Knecht scrive: "questa cultura castalia, cultura alta e nobile certamente, alla quale sono profondamente grato, non è, nella maggior parte di coloro che la possiedono e rappresentano, un organo, uno strumento, non è attiva e rivolta coscientemente a mete più grandi, ma tende piuttosto al godimento di sé, all'incensamento, alla formazione di specialità spirituali" (Hesse 1984, p. 362); e facendo quasi un mea culpa, dice: "tra noi castalii l'interessamento alla storia universale [...] è estremamente fiacco, anzi ai più manca non solo l'interessamento, ma quasi direi la giustizia verso la storia, il rispetto di essa" (Hesse 1984, p. 264). Tutto ciò lo porta a rinunciare alla prestigiosa carica, rompendo così una tradizione secolare. Allontanandosi da Castalia, Knecht finalmente si muove libero tra gli uomini, e, munito soltanto di un piccolo flauto, trova impiego come educatore del giovane Tito, figlio del suo vecchio amico Designori. Preso dall'euforia per la ritrovata libertà, Knecht muore in una sfida di nuoto con il ragazzo nel freddo lago di Belpunt.

L'espressione più diffusa nei romanzi di Hermann Hesse è certamente "vita spirituale" (*Geistesleben*), uno dei poli della *vita activa* e della vita contemplativa, dualismo ricorrente nell'opera di Hesse: ad esempio in *Narciso e Boccadoro* (1930), come pure in *Demian* (1919). "Vita spirituale" è termine cardine per la comprensione del suo pensiero, poiché ne è senz'altro il nucleo generatore e, nel *Giuoco* ne è pure l'epilogo più alto. Che si tratti di una sorta di insuperata conquista spirituale lo si può intuire già nell'esergo posto in apertura al romanzo: il passo, in un latino scolastico dal tono arcaicizzante, viene attribuito ad un immaginario Albertus Secundus, e così recita: "nulla è tanto necessario porre davanti agli occhi dell'uomo quanto certe cose, la cui esistenza non è né dimostrabile né probabile, le quali però appunto perché uomini pii e coscienziosi le trattano quasi fossero cose esistenti (*quasi ut entia*), si avvicinano un poco all'essere e alla possibilità di nascere" (Hesse 1984, p. 5). Alberto Secondo è un precursore del Giuoco, una

figura esemplata su quelle dei polifonisti dei secoli XVI–XVIII esperti di "culto della musica" e di composizioni fondate su "speculazioni matematiche" e "giochi magici e sapienti" (Hesse 1984, p. 13). Egli si sofferma a considerare il mestiere dello storico e non quello del filologo, di colui che studia dati oggettivamente esistenti: è possibile, tuttavia, trasmettere ciò che non è mai esistito? Cose la cui esistenza non è né dimostrabile né probabile e che, però, vengono trattate "quasi fossero cose esistenti" (*quasi ut entia*)? Lo storico si occupa di fatti per definizione, ma qui egli deve parlare di qualcosa che in realtà non è dimostrabile e che, in quanto tale, si sottrae allo sguardo dello studioso; la tentazione sta quindi nel trasmettere qualcosa di cui non esistono documenti. Ciò di fronte a cui lo storico passerebbe senza badarvi, qui invece costituisce un nucleo di interesse, vale a dire la dimensione dell'invisibilità, di qualcosa che viene avvertito nella trasparenza e che, però, richiede un "minimo" di opacità, di peso, di gravità, come le perle del Giuoco e come la stessa finitezza dell'essere umano, con la sua mortalità. Se da un lato tale grado di opacità "trattiene" la spiritualità umana al terreno, dall'altro lato consente all'essere umano di sperimentare, ri–giocare il Giuoco delle perle di vetro. Tale maniera di giocare è da intendersi in maniera radicale, in prospettiva ontologico–esistenziale, come messa in gioco della vita, come la possibilità di ricondurre se stessi a quella autenticità in cui il gioco è la posta della vita stessa. In questa soglia minima di opacità e di peso ha inizio il Giuoco così come l'opera d'arte. Tali *quasi entia* sono talmente presenti ed esistenti che l'artista li vive senza avere la certezza che siano davvero al di fuori di lui o se si tratti di una piccola opacità esistenziale. In questa incertezza del dentro/fuori scatta la molla che conduce all'opera d'arte. Qui risiede il sostrato della sua esistenza e dell'imprescindibilità che ne deriva. La creazione artistica, quindi, non è qualcosa che prende avvio da un dato di fatto o da un'occasione esterni, bensì da quel momento di indistinzione tra interno ed esterno, tra fatto ed inesistenza del fatto stesso. È in questo momento indistinto che nasce l'opera d'arte e, ogni volta che scatta la scintilla artistica, essa va a posizionarsi in un ordine invisibile spirituale preesistente (*taxis*), in un ordine la cui musicalità, cioè il richiamarsi delle parti, riceve nuova sostanza: "un dialogo di Platone o un coro di Heinrich Isaac e tutto ciò che chiamiamo atto dello spirito o opera

d'arte o spirito oggettivato sono risultati finali di una battaglia per la liberazione e la purificazione, sono […] evasioni dal tempo su un piano senza tempo, e nella maggior parte dei casi le opere più perfette sono quelle che non rivelano niente della lotta e delle battaglie che le hanno precedute" (Hesse 1984, p. 287); "Per il credente e ossequiante Josef Knecht l'Ordine, la Castalia e il Giuoco delle perle erano cose sacre e di valore assoluto; per Knecht chiaroveggente, nell'atto del risveglio e del progresso erano, a parte il valore, forme divenute, conquistate, mutevoli, esposte al pericolo d'invecchiare, di decadere, di diventare sterili; mentre l'idea loro rimaneva sempre sacra e intangibile, lo stato contingente, invece, era caduco e meritevole di critica" (Hesse 1984, p. 283).

Nell'esergo è quindi delineato il momento germinativo dell'arte, il concepimento dell'opera d'arte, dell'*immagine*: questa è sintesi di bellezza (simbolo di moralità), soglia del passaggio tra visibile e invisibile, e verità, autenticità dell'esistenza. Non è un caso che la sostanza spirituale (*Geist*) circoli in profondità in tutto il romanzo rendendosi più o meno esplicita in taluni personaggi del romanzo. Il "lavoro" di colui che serve il Giuoco, il musico, l'artista, è contribuire alla vita spirituale nel modo più anonimo possibile. Egli è anonimo perché ciò di cui parla l'opera d'arte, i suoi significati, insistono altrettanto nella zona di incertezza tra esistente e non esistente: più l'opera soggiorna nel margine di incertezza e meno appartiene al singolo, più l'artista è anonimo e più contribuisce all'ordine spirituale universale andando ad alimentarlo. Vita, spirito e storia sono strettamente connessi nel brano di Alberto Secondo: laddove la vita garantisce che storia e spirito non siano condannati alla mancanza di sostanza e quindi alla trasparenza assoluta. La vita oppone resistenza allo spirito e alla storia, laddove li illumina e li accende di significati. Come i Greci avevano individuato nella *physis* il fondamento dei prodotti umani e delle opere, così l'arte insita nel Giuoco vive della medesima circolazione dello spirito e della vitalità dell'opera d'arte. Quindi il giuoco delle perle di vetro è profondamente intriso dell'elemento greco (anche nella rilettura fatta da Nietzsche) quanto pure di quello cristiano: questo rappresenta un elemento rivoluzionario, di contrasto, ma al contempo anche di trasformazione della vita. Cristo è la figura che scaturisce dall'incontro tra spirito e vita, mentre nella tradizione greca tale incontro assume l'aspetto del *kosmos*.

Ed è precisamente da questo tipo di considerazioni che si possono accogliere i contenuti estetici che emergono dall'opera di Hesse. Se il pensiero greco ha concepito il cosmo come una conquista sul caos e l'informe, il cristianesimo originario si è posto come *ab solutus*, e quindi rivoluzionario: lo spirito è concepito come opposizione al cosmo greco–romano, a favore di una circolazione dello spirito. Però, mondo greco e mondo cristiano fanno entrambi appello alla nozione di armonia, tanto dal punto di vista cosmico quanto spirituale. Intorno all'idea di *harmonia* il capolavoro hessiano costituisce una riflessione comune ai due ambiti, una nozione che si accorda sia con la tradizione greca sia con quella cristiana divenendone la sintesi suprema. L'espressione "vita spirituale" ne sarebbe il segno più fedele.

La cultura occidentale ha sempre avuto a che fare con la questione dell'ordine e la gerarchia delle parti. Il passaggio dal caos all'ordine, dall'illimitato al limite, dal punto di vista greco non è mai stato assimilato ad un'idea di forza, mai di diminuzione. Applicando tale idea alla sfera della musica, della letteratura, all'arte, essa acquista il significato di "compimento della forma". E nella cultura occidentale il compimento sta ad indicare perfezione, la quale deve essere percepibile dai sensi. Raggiungere il limite, senza superarlo peccando di *hybris*, rappresenta idealmente la conquista della pienezza formale. Diversamente accade nell'idea cristiana di spirito, dove il principio dell'oltrepassamento conduce all'assoluto, verso Dio. Nel Giuoco assistiamo in continuazione alla messa in relazione di elementi "limitati" e però combinati, spinti compiutamente verso l'assoluto; resta fermo l'assunto iniziale di un'arte (combinatoria) non soggettiva. La singolarità dell'individuo, infatti, non deve essere considerata importante, e la penuria di notizie sulla figura di Knecht non deve essere considerata una disgrazia; tale mancanza, anzi, è vista come una garanzia della bontà del servizio prestato. Scrive Hesse: "Per noi è eroe e degno di particolare interessamento soltanto colui che la natura e l'educazione hanno messo in grado di far assorbire quasi interamente la propria persona dalla sua funzione gerarchica, senza però che andasse perduta quella forte, fresca, ammirevole spinta che costituisce il profumo e il valore dell'individuo" (Hesse 1984, p. 9). Hesse costringe il lettore ad un mutamento di pensiero, quello secondo cui si considera l'individuo geniale come fattore

positivo, di valore. Niente di più lontano dallo spirito della Castalia che, invece, presenta tratti decisamente premoderni poiché il Giuoco consiste in una storia dello spirito che ha ricompreso in sé le tappe della sua evoluzione assieme a coloro che le hanno portate a compimento. Maestri e personalità che si sono succeduti, hanno condotto il Giuoco ad elevati livelli di raffinatezza: sia che abbiano praticato il Giuoco formale o il Giuoco psicologico, i maestri hanno ricercato perfezione e armonia, l'opera d'arte. Il primo metodo "mirava a fare dei contenuti oggettivi di ciascun Giuoco — contenuti matematici, linguistici, musicali eccetera — un'unità possibilmente compatta e senza lacune e un'armonia formalmente perfetta"; il secondo metodo "non cercava l'unità e l'armonia, la completezza e perfezione cosmica nella scelta e disposizione, nell'intreccio e collegamento, nella contrapposizione dei contenuti, quanto piuttosto nella meditazione susseguente a ogni tappa del Giuoco; e a questa meditazione si dava la massima importanza" (Hesse 1984, p. 201). Entrambi i modi richiedono al giocatore pratica, elasticità, eleganza, virtuosismo (Hesse 1984, p. 202), ed entrambi si muovono sulla soglia dell'interno–esterno dell'artista. Il giocatore gioca con "quasi–enti" e "quasi–cose", oggetti o idee quasi fossero cose esistenti, che, come tali, possono avvicinarsi un poco all'essere e alla possibilità di nascere. Il medievale Albertus Secundus aveva perfettamente compreso il ruolo di equilibrista del giocatore che si muove tra visibilità e invisibilità, tra concreto e astratto, tra formale e contenutistico, coinvolgendo nel gioco la struttura ontologica dell'essere umano. Anche se il romanzo è verisimilmente collocato in un futuro a venire, questa accademia di eletti coltiva l'antica dottrina pitagorica, la Scolastica, la musica unitamente alla matematica grazie alle cui proporzioni, essi trasformano l'invisibile in visibile esibendo il più incantatorio e universale paradigma elaborato dall'Occidente, quello del grande matematismo degli antichi sapienti: in questo le alte speculazioni aritmologiche erano volte a purificare la mente e a penetrare i misteri dell'Essere.

Il Giuoco è il manifestarsi dell'armonia del cosmo, del mondo: l'essere umano partecipa al gioco nella misura in cui partecipa consapevolmente a tale armonia mettendo ogni volta in gioco scienza (intesa anche come filosofia), arte e religione. Tale concetto di armonia universale risorge in ambito europeo nel XIX secolo con il termine *Stimmung*,

contenente una gamma eterogenea di significati e "capace di assorbire tutta la gloriosa pienezza di 'armonia'" (Spitzer 1963, p. 164)[1]; l'armonia del mondo è emblema del *Geist*, "dell'unità dello spirito europeo nel senso classico di un universo ordinato, anzi musicalmente ordinato" (Spitzer 1963, p. 164). Alberto Secondo, nominando l'essere e la possibilità di nascere, scrive come avrebbe scritto un sapiente dell'Ellenismo, come avrebbe scritto Plotino. Se Platone si trova all'inizio di una lunga riflessione su un'idea di bello connessa all'eros pedagogico, entrambi immersi in una "magia filosofica" che "riflette l'incanto che il suo autore subisce dalla bellezza vivente dei giovani ateniesi" (Baeumler 2009, p. 29), Plotino si colloca alla sua conclusione. Ben cinquecento anni separano l'uno dall'altro, il tempo che consente a Plotino di sferrare il suo attacco contro la dottrina pitagorico–platonica della simmetria e del numero. Egli è, comunque, il primo "teorico dell'estetica" in senso antico. Il modo in cui conduce questo attacco è esemplare per ciò che verrà dopo. Per detronizzare la simmetria quale legge universale è necessario prima formalizzarla: separati forma e contenuto, occorre soltanto combattere il concetto formale di ordine e separare il concetto formale del simmetrico dal fenomeno, Plotino giunge così ad un contenuto "semplice" — non più quantificabile e quindi non più basato su questioni di rapporti — di natura puramente qualitativa (per lui il bello). Ci troviamo in presenza della nascita di una sorta di "estetica del contenuto", di un contenuto "bello": questo viene percepito dall'anima in forza della affinità di questa con quello. L'anima gioisce quando lo studioso tratta certe cose "quasi fossero cose esistenti" o che "si avvicinano un poco all'essere e alla possibilità di nascere", vale a dire che partecipano della tendenza formale del *logos*, del dominio della forma e del concetto. Secondo Plotino, il brutto e l'informe sono la stessa cosa, poiché entrambi non sono stati dominati dalla forma e dal concetto; essi si trovano nella dimensione dell'invisibile (Baeumler 2009, pp. 50–53). Ora comprendiamo perché taluni elementi del Giuoco

(1) Sul tema *Stimmung* si veda anche: Moretti (2014), *Stimmung–Bild. Riflessioni su due parole–mondo*, "trópos", VII, 1: 28–38. Importante lo studio di Frola (1990), *Hermann Hesse fra armonica e teosofia. Ricerca sulle fonti*, Editrice Tipografica Moderna, Nizza Monferrato (AT): qui l'autrice prende in esame i rapporti con altri autori scientificamente affini ai temi armonici del *Giuoco*. Si tratta di Albert Freiherr von Thymus (1806–1878), Hans Kayser (1891–1964), Rudolf Haase (1920–2013).

vengano trattati dallo storico come "quasi cose" esistenti, giungendo nella vicinanza "all'essere e alla possibilità di nascere" (Hesse 1984, p. 5). È questo quel momento nativo dell'arte. E ciò che di formale è sempre presente nel mondo percepibile, proviene dall'anima e così dallo spirito; e solo ciò che ha forma possiede un vero essere; "una mancanza del bello è anche una mancanza dell'essere" (*Enneadi* V, 8, 9) (Baeumler 2009, p. 54). Scrive Hesse: "dipende dall'arbitrio dello storico fin dove egli voglia far risalire gli inizi della preistoria del Giuoco delle perle di vetro. Infatti, come tutte le grandi idee, esso non ha un vero e proprio inizio, ma come idea c'è sempre stato" (Hesse 1984, 11): il Giuoco coinvolge la struttura ontologica dell'essere umano, nel senso che — e questo è Plotino — la bellezza dell'anima (cioè la forma interiore, il principio formatore) è il principio che si pone all'origine della bellezza fenomenica (cioè della forma esteriore, il formato); la bellezza è due volte, prima nell'anima poi nella materia (Baeumler 2009, p. 58). Nel Giuoco tocca al musico trasformare l'invisibile nel visibile con le proposizioni, le associazioni: "menti come Abelardo, Leibniz, Hegel hanno indubbiamente conosciuto il sogno di imprigionare l'universo spirituale in sistemi concentrici e di unire la vivente bellezza dello spirito e dell'arte alla magica potenza formulatrice delle discipline esatte" (Hesse 1984, 12).

Riferimenti bibliografici

Baeumler A. (1934) *Ästhetik*, Oldenbourg, München (trad. it. *Estetica e annotazioni sulla teoria dell'arte*, a cura di G. Lacchin, Edizioni Unicopli, Milano 2009).

Hesse H. (1943) *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*, Fretz und Wasmuth Verlag, Zürich (trad. it. *Il giuoco delle perle di vetro. Saggio biografico sul Magister Ludi Joseph Knecht pubblicato insieme con i suoi scritti postumi*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1984).

———., (1951) *Ausgewählte Briefe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Il gioco della vita. Lettere 1904–1962*, a cura di C. Vittone, Mondadori, Milano 2022).

Pangrazi T. (2025), "Hermann Hesse", *s.v.* in E. Assante e S. Cappelletto (dir.), *Enciclopedia della musica contemporanea*, vol. II D–J, Treccani, Roma, 604–605.

Spitzer L. (1963) *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, John Hopkins Press, Baltimore (trad. it. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, il Mulino, Bologna 1963).

SEZIONE 5.

LA POESIA NELL'ETÀ DEL DISINCANTO

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/97912218259169
pp. 171-201 (giugno 2026)

LA POESIA NELL'ETÀ DEL DISINCANTO
SPERANZA, AUTENTICITÀ, ATTENZIONE

PAOLO COSTA, MARIA BORIO, ITALO TESTA

Title in English: *Poetry in the Age of Disenchantment: Hope, Authenticity, Attention*

Abstract: The essay is a polyphonic attempt to think about the role of poetry in an age in which cultural life is dominated by an atmosphere of disenchantment, in the various meanings of the concept, pioneered by Max Weber at the beginning of the twentieth century. Hope, authenticity, and attention are the keywords in a conversation in which poetry does not stay on the margins of discourse but often monopolizes the scene. To remind us that poetry is always also rhythm and sound, the text ends with the testimony of two students from the Conservatory of Trento who, on December 17, 2024, during the conference dedicated to "Il senso incantato," were entrusted with reading some poems by Italo Testa.

Keywords: Poetry; Disenchantment; Hope; Authenticity; Attention

1. Disincanto

Disincanto è un sinonimo di secolarizzazione. O meglio, è un altro modo per descrivere il fenomeno storico che il concetto di "secolarizzazione" (o, se optiamo per il vocabolo preferito da Hegel, di *Verweltlichung*, mondanizzazione) cerca di catturare (Monod 2016).

Disincanto è la perdita di aura del mondo, la fine di ogni illusione sulla sua origine e destinazione. Anche se il termine è stato canonizzato

da Max Weber grazie all'influenza smisurata del suo metaracconto dell'*Entzauberung der Welt*, della "perdita di magia" del mondo, la percezione del fenomeno precede di più di un secolo la diagnosi del tempo weberiana (Joas 2017).

Alcuni la fanno risalire a una poesia filosofica di Friedrich Schiller, *Gli dei della Grecia* (scritta nel 1788 e musicata, in seguito, da Schubert), dove a un certo punto (Schiller 2005, p. 9) si parla di una *entgötterte Natur*, una natura privata degli dei, in cui cioè i fenomeni naturali hanno smesso di essere l'espressione o l'incarnazione di qualcosa che li trascende, e vengono vissuti solo come il prodotto dell'interazione di forze fisiche: "Dove ora, dicono i nostri saggi, / gira una sfera di fuoco senza vita, / guidava allora il carro dorato / Elio, in serena maestà. / Oreadi popolavano queste cime, / una Driade quell'albero abitava, / dalle urne di dolci Naiadi usciva / dei fiumi la spuma d'argento" (Schiller 2005, p. 3).

Lo stesso fenomeno di perdita di significato dei fenomeni naturali fu registrato da William Blake in una lettera a Thomas Butt del 1802, che contiene una frase che è diventata quasi proverbiale nel mondo anglosassone: "May God us keep / From Single Vision and Newton's sleep": Dio ci preservi / da una visione univoca [potremmo anche dire "piatta"] e dal sonno di Newton.

In Schiller è fondamentale il nesso che viene stabilito tra l'incanto e la bellezza. La riflessione che sfocia nell'immagine di una natura sdivinizzata comincia infatti con un celebre grido angosciato: "*Mondo bello, dove sei*? Ritorna, / della natura soave primavera! / Solo nella terra fatata dei canti / la tua traccia fiabesca vive ancora. / Senza vita, in lutto è la campagna, / al mio sguardo non si offre nessun dio, / di quella calda immagine di vita / solo l'ombra è rimasta! // Abbattuti son tutti quei fiori / per il tempestar da Settentrione. / E per favorirne uno su tutti / questo mondo di dèi dové sparire. / Triste indago la volta di stelle / ma, Selene, non ti trovo più, / per i boschi chiamo e per le onde, / vuoti mi riecheggiano. // Ignara delle gioie che essa dona, / mai sedotta dal proprio splendore, / mai conscia che lo spirito la guida, / né di mia felicità felice, / sorda pure alla gloria del suo autore / come un morto rintocco d'orologio, / la legge di gravità serve da schiava / *la natura senza dèi*" (Schiller 2005, pp. 7–9).

"Schöne Welt, wo bist du?", nella sua traduzione inglese: *Beautiful world, where are you?*, è anche il titolo del penultimo romanzo di Sally Rooney (2022), che tematizza narrativamente proprio la questione degli esiti depressivi della perdita di fiducia nella bellezza del mondo come effetto collaterale di una pur ineccepibile visione disincantata della realtà. Se il mondo ha perso la sua bellezza naturale, ha ancora senso cantarlo?

Qualcosa di simile potrebbe dirsi della "poeticità" della vita, intendendo banalmente per "poeticità" quegli usi comuni dell'aggettivo "poetico" per cui si è soliti descrivere un'esperienza, un accadimento, un dettaglio, notando che "ha qualcosa di poetico". Che cosa intendiamo dire quando attribuiamo questa proprietà — la poeticità — a stati o eventi nel mondo?

In sintesi, l'idea è che l'epifania poetica compia su chi la sperimenta qualcosa di inatteso, rivelando un lato o un volto nascosto, sorprendente, se vogliamo incantevole delle cose. Questo elemento creativo o generativo della realtà è precisamente il di più che distingue intuitivamente la poesia dalla prosa e che ha ispirato l'immaginazione teorica dei romantici, in particolare di quella generazione di autori protoromantici da cui prende le mosse il libro che Charles Taylor (2024) ha recentemente dedicato alla poesia nell'età del disincanto. Se la poesia sopravvive, insomma, il disincanto non può essere assoluto.

Un filo rosso sembra collegare il dubbio romantico sulla possibilità della poesia dopo il disincanto alla celebre affermazione di Adorno sulla poesia dopo Auschwitz. Il punto è capire che cosa significhi esattamente questo legame tra poesia e incanto, visto che il concetto moderno del "bello" sicuramente non si autointerpreta, è ricco di sfumature, portate a galla e illuminate, per altro, proprio dal procedere del disincanto, dalla crisi delle illusioni edificanti e ideologiche.

L'obiettivo della riflessione polifonica che seguirà è provare a sondare questo campo di tensione epistemico ed estetico. Sono tre le parole d'ordine che abbiamo scelto per nominare il sovrappiù irriducibile alla prosaicità dell'esistenza: speranza, autenticità e attenzione[1].

(1) I paragrafi seguenti sono opera, rispettivamente, di Italo Testa ("Speranza"), Maria Borio ("Autenticità") e Paolo Costa ("Attenzione").

2. Speranza

Autorizzare la speranza. Di cosa parliamo, quando parliamo di verità in poesia? Non tanto di rispecchiamento di una verità di fatto, di un'evidenza cogente da salvaguardare, ma piuttosto di una verità a venire, non data. Si parla di "verità", ma il discorso confina con il terreno su cui campeggia la parola "speranza". Come se la poesia rinviasse a un'idea di mutamento, ma di una trasformazione che non può essa stessa produrre. Il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti, di un mondo altro da quello che è. Per questo nell'appello alla verità si rifrange l'immagine di una comunità futura rispetto alla quale la poesia si assume il compito di autorizzare la speranza. Un'autorizzazione che ha come condizione di possibilità di non poter essere soddisfatta dalla poesia stessa.

fa ancora chiaro nel mondo
bisogna alzarsi per vivere
e gli occhi guardano dai miei
fra le palpebre
stanza, erba, cielo
la volta cigliata
alterna
erba, cielo, stanza,
dagli occhi si allarga
fa ancora buio
nel mondo
bisogna andare

Un mondo a venire. Ciò che dall'interno del vecchio mondo si lascia descrivere come crisi, è per altri versi il processo di elaborazione del nuovo. Anche in presenza di una crisi d'intelligibilità, è di fatto possibile, e necessario, continuare a riferirsi al futuro come a un orizzonte di possibilità a venire, non già previste da ciò che è codificato nel presente: agire in vista di qualche cosa che non conosciamo interamente. Quando la crisi d'intelligibilità è stata avvertita come esperienza di disincanto, la forma del bello, riflettendo questa tensione, ha iniziato a trasformarsi in promessa. La bellezza, connessa un tempo alla poesia

quale ideale statico, ha vissuto questa crisi, e si è mutata in un'attesa di trasformazione. D'ora in poi, il "mondo bello" non sta più alle nostre spalle, ma deve ritornare, come speranza di un mondo a venire. Ed è in un certo senso solo in questo momento, di cui ci parla Schiller negli *Dei della Grecia*, che la poesia inizia a essere pensata come "velo incantato", "terra fatata dei canti" in cui risuona la "traccia fiabesca". La poesia, secondo Novalis (1987), diventa così "dottrina della favola" (fr. 1262). Ma la questione dell'incanto non riguarda la rievocazione del mondo perduto, bensì è qualcosa in divenire, il farsi del "mondo futuro" in cui "tutto è come nel mondo di una volta, eppure è del tutto diverso" (fr. 1258).

Le potenzialità della poesia, nella dialettica di disincanto e incanto, andrebbero misurate in questa prospettiva, nella sua capacità di "futurazione" — così Percy B. Shelley (2018, 819) nella *Defence of Poetry*: stare insieme dentro e fuori il mondo conosciuto, sporgere per così dire dall'interno verso il mondo a venire, intercettare la corrente sotterranea del mutamento che attraversa il presente.

erano nati
    per finire di fare il mondo
aspettavano il momento
    in cui tutto sarebbe divenuto
 comprensibile a tutti

si muovevano
    senza calcolo o intenzione
sarebbero vissuti
    senza memoria l'uno dell'altro
per inventare qualcosa di simile alla felicità
        cercare un nome per le cose
            non descritte o raccontate:

nelle mattine chiare
    il vento gli soffiava dentro
        sterminando la mente
    le piante vaganti, le malerbe incolte
        negli spazi vasti e dimenticati
    erano un'ipotesi di futuro

il tempo che maturava
in un corpo fragile e ignoto

senza far rumore
stavano esposti
si disperdevano sulla sabbia nuda
nell'argilla indifesa
cedevano
erano lì per esistere
nel vento
mettere fine
al movimento di infelicità della vita

Alla luce dell'u–topia. Scriveva Paul Celan (1993, p. 17) nel *Meridiano*:

Ricerca topologica?
Certamente! Ma alla luce di ciò che della ricerca è oggetto: alla luce dell'U–topia.
E l'uomo? E la creatura?

In questa luce la poesia rinvia a un'istanza utopica di conoscenza, dischiude mediante la lingua la possibilità di conoscenza compiuta dell'individuale. Un'istanza che rimane criticamente sospesa, in quanto si àncora nell'ordine immaginario del possibile e si realizza solo in questa apertura radicale. La crisi d'intelligibilità, l'esperienza del disincanto, la crisi scettica sulle soglie della modernità romantica, diventano così condizione per radicalizzare le pretese conoscitive della poesia, per afferrarne compiutamente il carattere controfattuale. È sulla soglia critica di questo limite che si disegna la forma conoscitiva che la poesia potrebbe assumere. Non delle condizioni di una conoscenza possibile è il discorso, ma di che cosa sarebbe la conoscenza, se fosse mai possibile. Che cosa significherà misurare il mondo in questa luce strana? Che cosa osserva o, meglio, come osserva chi sta sotto l'angolo d'incidenza di questa luce? È uno sguardo che principia da un luogo, lo perlustra palmarmente, eppure con una direzionalità estranea. È uno sguardo che, installato in un qualche luogo, reclama un altrove come inderogabilmente nostro, qui e ora.

e un giorno andremo sulle strade
guardando in alto e aprendo gli occhi
saremo fuori, abbandonati,
non faremo altro che andare
in una direzione o un'altra
e non saremo altro che sguardi
aperti, portati dalle cose
e addio alle ore addio ai giorni
agli occhi fissi al pavimento
addio all'orologio e allo schermo
e voi alberi che a milioni
a sciami popolate il cielo
voi dall'alto saprete e allora
addio a voi a tutti e al domani

La bolla del presente. Non sappiamo verso quale mattino si muova il mondo, ma in fondo, come scriveva Paul Celan, "les jeux ne sont pas encore faits" è il "pensiero centrale" che accompagna la poesia. Noi soffriamo di determinatezza, crediamo di vivere nella gabbia d'acciaio di un presente senza confini ma iperreale nei suoi dettagli determinati, in nicchie virtuali che ci isolano dagli altri, in una bolla temporale che ci separa da un futuro possibile. Ma tra le possibilità della poesia, e di ciò che chiamavamo letteratura, c'è quella di ricordarci gli aspetti di latenza, e indeterminatezza, delle nostre traiettorie, la vaghezza del presente e gli spazi possibili, divergenti, dell'immaginario e del paesaggio sociale. Le nicchie sono immaginari in inverno, ibernati, la bolla del presente è solo una bolla, e può essere soffiata via.

perché guido, tu, io, e tutti gli altri
per quanto ci schermiamo
dal mondo
dobbiamo vivere senza ripari

le nicchie in cui crediamo di esistere
si sfilacciano, sono trame
vulnerate dalla luce
pelli traslucide
che si staccano, dissolvono

nell'unica vita, la vita comune
che fa strame dei nostri piani
dei calcoli, gli errori

e nessuno riconosce i suoi
senza perdersi negli altri
senza perderli
giorno per giorno
lasciarli andare
anche se vorrebbe catturarli
ridurli a sé

farli esistere in quelle bolle
in cui crede di fluttuare
essere immerso

mentre invece è lì,
non conosciuto

già fuori, esposto
al vento indivisibile

Luce d'ailanto. Se robinie, ailanti e altre piante infestanti iniziano a manifestarsi come presenze ossessive, infiltranti. Un'ossessione che risente della forza attrattiva del paesaggio, perché è proprio negli interstizi stradali, ai margini dei cantieri, lungo le massicciate, negli incolti che magneticamente ci attraggono, che iniziamo a sentire la presenza di quelle piante, ancora sconosciute, avvertendo oscuramente l'esigenza di arrivare a nominarle, conoscerle, dirle in poesia. È come se captassimo un'interferenza nel paesaggio — ma cos'è la poesia se non la possibilità di definire campi d'interferenza? — sintonizzandoci su una lunghezza d'onda da cui arriva un segnale ambiguo, al principio indecifrabile, ma che avvertiamo come vitale.

1

ailanti, alle vostre falci piego il capo,
a voi, ovunque arborescenti, ailanti
nel brillio del mattino mi consegno:

vi lascio correre sui bordi incolti
dietro le massicciate, addosso ai muri:
e nel trapestio dei pensieri, infestanti
mi confondete ai fiori, miei ailanti

2

ovunque insinuanti, lame
falci verdi degli ailanti
improvvise tra i carrubi
ondeggianti, nell'aria
risalendo le terrazze
vegetali epidemie
flessuosi, infidi ailanti
dinanzi a voi, ritrovati
alle svolte del sentiero
come germi, soffocanti
riemersi dal pensiero

3

ailanti, verdi muse,
voi germi di un'estate
che trabocca dai parchi,
versati nel costato
delle muraglie, ailanti,
lance bronzee
su strade spoglie,
arbusti intrusi
delle boscaglie
sempre in agguato
tra le siepi ordinate
celati, flessuosi
nei bei giardini,
coi rami agili
ailanti clandestini

4

selvatici ailanti

ospiti invadenti
delle sterpaglie,
voi dolci, minacciosi
appostati sui greti
tra le ripe, in attesa
attorti ai tralicci,
fitti e sinuosi
tramanti nell'aria,
ailanti luminosi

5

ailanti, ora che senza voi le gemme
incrudeliscono, e agguanta gli occhi
la vostra assenza, nel verde esploso,
sui bordi scoscesi delle strade
dov'è la ridondanza delle lame,
lo sciame che rigurgita dai fossi,
ancora spogli quando avanza il niente
nell'aria più lucida, e più demente.

Se la poesia abitasse un'interzona spaziale e temporale, se fosse il tentativo di renderci familiari con uno spazio possibile, intermedio. Anche il rapporto con la natura, l'esigenza di riattivare la risonanza con il cosmo che secondo Charles Taylor (2024) si afferma con l'età romantica, ci parla di una trasformazione possibile, della natura non come nostalgia del passato bensì come mondo in divenire. I poeti, secondo la formula di Schiller (1995, 35) nella *Poesia ingenua e sentimentale*, "o saranno natura o la cercheranno". Le interferenze nel paesaggio contemporaneo, i segnali che il radar della poesia può captare negli spazi in transizione, riguardano questa natura volta in avanti, il suo rapporto, ancora indeterminato, con il mondo a venire.

Disperdersi nel mondo. Se camminare, viaggiare negli spazi aperti, fossero mezzi per attraversare questo paesaggio in movimento, per esplorare i confini della nostra esperienza, aprirsi alle molteplicità che l'attraversano, incarnando, facendo accadere un mondo comune. Allora la poesia avrebbe a che fare con quei momenti di straniamento, quei severi

esercizi di spersonalizzazione che ci forniscono un accesso non intenzionale, ma preciso, a ciò che accade ovunque, ai tratti elementari di "una vita comune degli uomini sulla terra" (Auerbach 1964, vol. II, p. 337).

abbiamo provato ogni giorno
come non ci riuscisse più di vivere

guardavamo senza guardare
guardavamo il cielo
il vento
pieno dei suoi accadimenti

perché abituarsi al male?

o non faremo nulla
cominceremo a vivere come tutti

volevano essere felici subito
pronti a disperdersi nel mondo

3. Autenticità

In passato l'autenticità era chiamata in causa come ideale, per riflettere sull'identità soggettiva e sull'etica (Ferrara 1998, pp. 18–28; Taylor 1992). Attualmente sembrerebbe impiegata, invece, soprattutto per connotazioni pragmatiche: si pensi ai modi in cui viene usata quando, ad esempio, si vuole certificare un *brand*, oppure attestare la veridicità delle notizie o dei profili sui social media. Sembra sia stata normalizzata (Lipovetsky 2022, pp. 60–82). Si può dire che essere autentici non richieda più un sincero coinvolgimento morale, né la convinzione che solo attraverso il perseguimento dell'autenticità si possa pervenire a una conoscenza profonda di noi stessi e del significato dell'esistenza. Essere autentici è oggi descrivibile come un desiderio psicologico generalizzato. Quindi, se in passato avrebbe portato a sviluppare un carattere riflessivo, ora genererebbe per lo più manifestazioni comportamentali irriflessive. La cultura dell'autenticità si sarebbe così trasformata da

un'attenzione per la sostanza dell'essere a un'attenzione per l'apparenza, per una grammatica espressiva superficiale della persona, che può essere meglio compresa se consideriamo l'etimologia latina di *persona*, cioè "maschera": una faccia che appare come vogliamo o sentiamo di farla apparire – a cui sembra abbastanza intuitivo collegare l'inglese *facebook*, la piattaforma social–mediatica che ha innestato pervasive dinamiche di autopresentazione e autorappresentazione improntate sull'esibizione di un sé autentico.

Ma riflettere oggi sul valore dell'essere autentici non è neanche immune dal retaggio del pensiero postmoderno. Quest'ultimo ha ridotto l'autenticità a brandelli, identificandola come l'esito di un processo che, a partire dall'età romantica, è stato capace di infrangere il sostanzialismo, gli archetipi, i ruoli sociali premoderni, ma che ha anche portato a credere di poter rifondare dei sistemi universali a partire dalle risorse dello spazio interiore, di cui considerava l'autenticità come la qualità espressiva e morale più importante. Tuttavia, si è riusciti poi a guidare le risorse dell'interiorità verso un progetto che ne difendesse davvero il valore? E, in parallelo, ci si può chiedere: la crisi dell'ideale dell'autenticità non corrisponde anche a quella dei valori in genere? D'altra parte, la nostra *forma mentis* sembra ormai abituata a seguire prevalentemente meccanismi logico–strumentali, fatto che renderebbe ardua la pratica dei valori come principi genuini e disinteressati, innescando una sorta di nuovo "gergo dell'autenticità" — prendendo in prestito, in modo piuttosto sarcastico, il noto titolo di Adorno (1989). Di questo gergo vorrei suggerire alcuni termini: *affidabilità* al posto di *fiducia* e *fedeltà*, *efficienza* al posto di *progetto*, *presentarsi* e *profilarsi* (si pensi alle teorie sulla profilizzazione mediatica del sé, sorte analizzando l'uso dei social media; ad esempio, Moeller e D'Ambrosio 2022, pp. 41–65) al posto di *incontro* e *dialogo*. Si tratta, dunque, di un gergo che propone un'esposizione e un'estetizzazione irriflessiva di noi stessi: il sé si sgrana in una patina volatile, intempestiva e insignificante.

Condizionato da questo stato irriflessivo, il sé contemporaneo sembrerebbe non essere più in grado di interrogarsi sulle questioni fondamentali dell'esistenza, ma neanche sentire il bisogno di prendere l'esistenza sul serio, o di prendersi sul serio. Non riuscirebbe più a sviluppare, tra l'altro, una schietta tensione tragica: né attraverso una

forma di *pathos*, né di ironia consapevole. Per questi motivi, la condizione riflessiva del sé che ha caratterizzato la tradizione della lirica moderna, appare uno dei sintomi più rilevanti di un'epoca anteriore al nostro tempo della post–verità, del livellamento delle differenze tra vero e falso, tra valori/ideali e disvalori, diffusasi con il fenomeno delle *fake news* e con gli assetti politico–economici determinati dalla finanza globale. Basti pensare a quell'attitudine riflessiva, che oggi può risultare suadente, evocativa, incantatoria, ma vaga, con cui Giacomo Leopardi (1993, p. 104) descriveva il paesaggio nell'*Infinito* (vv. 4–7: "Ma sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo;"). Ricordo anche il modo in cui Emily Dickinson (2025, pp. 74–75) prestava attenzione a quell'"intima differenza / dove è ciò che conta" (*There's a certain Slant of light* […], vv. 7–8), interrogandosi sul baratro della morte e sul mistero della fede; oppure, l'importanza che il tema dell'invisibile aveva per Rainer Maria Rilke (1994, IX, vv. 67–68: "Terra non è questo che vuoi: *invisibile* / emergere in noi?"). Ancora, non ritengo che attualmente molti darebbero credito al significato che l'"abisso" aveva per Giuseppe Ungaretti (in *Commiato*, vv. 9–13: "Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso"; Ungaretti 1992, p. 58), o all'anello che non tiene per Eugenio Montale (in *Arsenio*, vv. 19–23: "quell'istante / è forse, molto atteso, che ti scampi / dal finire il tuo viaggio, anello d'una / catena, immoto andare, oh troppo noto / delirio, Arsenio, d'immobilità […]"; Montale 2003, p. 207), né tantomeno al senso di vuoto degli *Hollow Men* di T.S. Eliot.

La poesia occidentale ha progressivamente attraversato un assottigliamento della tensione riflessiva del soggetto lirico. E non sarebbe del tutto inverosimile supporre che ciò sia avvenuto in parallelo all'avanzamento di una condizione esistenziale influenzata da agenti che — si potrebbe dire — mirano a muovere sulla scacchiera sociale e produttiva *autentici* involucri di sé individuali che, però, rivestono un *autentico* nulla interiore, indotti quindi a non sentire più l'esigenza di interrogarsi ed essere critici. Charles Taylor (1992, pp. 13, 27–28), all'inizio degli anni Novanta, scriveva già che le democrazie si erano trasformate in dispotismi "morbidi" basati su un "liberalismo neutrale": un

liberalismo distorsivo per cui ogni io è importante così come lo è ogni opinione, senza gerarchie di valori, con la conseguenza che ogni io e ogni opinione diventano irrilevanti e insostanziali, minando i principi e la credibilità della civiltà stessa.

Nell'epoca della post–verità, si tende ad affermare che i pensieri e sentimenti siano *social*, influenzati da pattern statistici e algoritmi. L'individualità non sembrerebbe più articolata come un processo interrogativo, fatto di riflessione intellettiva e battaglie emotive, ma uno stato composto da standard. In questa prospettiva, allora, è importante considerare la funzione della poesia? Si aprono diverse controversie. In primo luogo, la poesia non porta a nessun nuovo paradigma che riscatti l'autenticità come valore ideale. In secondo luogo, non restituisce nessun incanto a un mondo disincantato, per riprendere Max Weber (2008). Sarebbe, infatti, piuttosto azzardato sostenere che la poesia offra soluzioni per inventare delle capacità di trascendersi, intuire dei nuovi universali, progettare un importante orizzonte di senso — quell'orizzonte che sarebbe imprescindibile per un'esistenza individuale consapevole in una democrazia sana (Taylor 1992, pp. 37–49). In terzo luogo, è proprio la poesia, e in particolare quella lirica, che ha rappresentato progressivamente la nascita, la crescita e la crisi del significato di autenticità attraverso l'espressione dello spazio interiore. Quindi, possiamo dire che la poesia abbia finito per essere la culla del disincanto. Ma la poesia è anche quella dimensione espressiva in cui il rapporto di ricerca ermeneutica fra il soggetto e l'oggetto resta autentico. Che cosa significa? In poesia l'autenticità non può normalizzarsi. Sarebbe ingenuo sostenere che la poesia lirica, ad esempio, si è standardizzata solo perché si caratterizza per l'espressione dei sentimenti autentici di un io. Oppure, sarebbe riduttivo affermare che, se la poesia del passato trattava l'autenticità come valore, perché si credeva che solo una vita autentica fosse degna di essere vissuta, e poi non è stato più così, ciò significa che l'autenticità sia stata liquidata *tout court*.

La prospettiva è più sottile. L'ontologia del linguaggio poetico della nostra epoca si genera intrinsecamente da un autentico modo di stare davanti a noi stessi e al mondo, con una consonanza tra contenuto e forma testuale, indipendentemente dalle peculiarità stilistiche che le diverse poetiche possiedono. La conseguenza è un paradosso: a ben

guardare, sia i poeti sostenitori dell'autenticità, sia i detrattori, risultano autentici nella propria postura ermeneutica, che traspare dalle rispettive scelte formali. Il problema dell'autenticità riguarda, quindi, la disposizione con cui il linguaggio della poesia si configura anzitutto dal punto di vista della sua ontologia. Questa disposizione rende possibile che la persona non sia mai davvero spersonalizzabile, cioè che non sia mai negata o ignorata la sua complessa e contraddittoria verità umana. Ad esempio, se chi dice io in poesia si presenta con una maschera, straniato, alienato, se l'autore o l'autrice scelgono di presentare la scrittura come un congegno non autentico, o se la tensione riflessiva di un soggetto lirico va in crisi (come accade nella parabola novecentesca della poesia lirica), ciò non corrisponde a uno sprofondamento in un irriflessivo nulla interiore, cancellando l'esigenza di interrogarsi, o di essere critici, perché decadrebbe l'ontologia della poesia stessa. Se la poesia esprime disincanto, questo non arriva a coincidere con una devastazione dell'umano, con uno sterile nullismo esistenziale, che chi osserva la società con i parametri di un'analisi scientifica può desumere da comportamenti estremamente razionalizzati. Il poetico dà un particolare spessore o densità al pensiero, che si rapporta alla realtà in modo né teoretico, né sistematico: cerca, cioè, la verità non sotto forma di gerarchie, leggi, norme o *habitus*, e nemmeno di teoresi religiosa, ma di relazioni vissute. Si può affermare che il pensiero della poesia sia un pensiero emotivo — che è intersoggettivo, con i termini della filosofia morale, ed espressione di *pathos* cristologico, con i termini della teologia.

Parlare di autenticità e poesia, però, continua a prestarsi a connessioni con una contrapposizione: quella fra incanto e disincanto, riprendendo ancora Weber, come fossero due sistemi contrapposti, e cioè premoderno *vs* moderno, *naîve vs* critico, ideale *vs* reale, inattuale *vs* attuale. Poesia e autenticità apparterebbero allora alla sfera di proiezioni idealistiche e inattuali? A questo punto, sembra inevitabile ricordare la tradizione che lega il poetico all'incanto. Mi viene in mente l'incipit della LII delle *Rime* di Dante: "Guido, i' vorrei che tu Lapo ed io / fossimo presi per incantamento", dove l'"incantamento" rimanda al latino (*in–cantus*), da cui deriva incantesimo. Dante rappresenta la creazione poetica alla stregua di una magia che trasporta in una dimensione di amicizia, concordia e bellezza assolute. L'incantamento avrebbe, quindi, una

connotazione prima estetica — di armonia, come la sacra *tetraktis* di cui parlava Pitagora, o di perfezione morale come diceva San Tommaso — che porta a una contemplazione estatica della realtà. Quest'ultima determina una condizione etica ottimale, che si potrebbe descrivere come quella benefica atmosfera auratica che Jean–Jacques Rousseau (2018) immaginava di contemplare nei suoi vagabondaggi solitari. In particolare, nella quinta passeggiata delle *Rêverie* sostiene di entrare in contatto con il proprio "sentimento dell'esistenza" (p. 264): il suo sé autentico, che gli offrirebbe la vera e giusta misura di sé e del mondo, il suo cuore come metro personale e sociale, *intus et in cute* secondo la massima che riprende da Persio e pone in esergo alle *Confessions*.

Ora, la consonanza tra espressione del sé autentico ed etica è alla base della morale moderna, secondo cui il valore dell'essere umano inizia a dipendere dal fatto che egli sia stato vero — sincero — con sé stesso. Così nasce la cultura morale dell'autenticità. Come osserva Lionel Trilling in *Sincerity and Authenticity*: in epoca moderna, la sincerità, che precedentemente era richiesta per garantire giusti rapporti sociali, diventa una virtù personale. Bisogna essere sinceri prima di tutto con sé stessi, se si vuole essere moralmente integri. Quindi, l'essere sinceri diventa funzione dell'essere autentici, condizione di un'esperienza morale più impegnativa della sincerità, perché unisce il piano personale a quello sociale (Trilling 2018, pp. 53–64). Tuttavia, la cultura morale dell'autenticità non si svilupperà come una nuova era luminosa dove si può essere finalmente e incondizionatamente sé stessi e liberi, ma attraverso l'autoriflessione individuale sui limiti dell'essere sé stessi e sui rapporti tra vero e falso, realtà e illusione, incanto e disincanto.

Mi sembra interessante notare che proprio i poeti lirici raramente hanno la fisionomia di felici soggetti autentici, come apparirebbe quell'"anima onesta" rappresentata da Diderot (1945; cfr. Trilling 2018, pp. 79–85) in *Le Neveu de Rameau* mediante il personaggio di Rameau: ligio a far corrispondere i pensieri e i sentimenti alle azioni, un alfiere dell'autenticità morale, un uomo senza contraddizioni. Piuttosto, i poeti assomigliano al nipote di Rameau e hanno diversi tratti della sua "coscienza disgregata": un alfiere del disincanto, che si dibatte fra i problemi esistenziali causati dalla morale dell'autenticità, alcune volte la schiva, altre volte la tradisce, e così tradisce anche sé stesso, ma restando dolorosamente

consapevole dei rischi sia dell'essere sinceri, sia del doppio gioco. Dunque, è la coscienza disgregata la reale condizione della soggettività poetica che si rapporta alla cultura dell'autenticità. Per i poeti moderni l'autenticità diventa un problema esistenziale, che affrontano in modo tensivo, conflittuale, estenuante. Forse, si potrebbe sostenere che la poesia moderna rompa l'incanto di Rousseau per il sogno di un'umanità finalmente genuina; oppure, umanizzi l'ideale di Rousseau (1995, I, p. 2), cioè lo conduca nel corpo delle relazioni, letteralmente lo *realizzi* molto più di quanto egli stesso fosse riuscito a fare con la rappresentazione eroica del proprio cuore ("Je sense mon coeur").

Coeur è uno dei termini più ricorrenti in *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire (in *L'homme et la mer*, vv. 5–8: "T'immergi felice nella tua immagine, / la desideri, l'abbracci, e il tuo cuore / un poco si distrae dal suo rumore / con quel lamento ribelle, selvaggio"; Baudelaire 2025, p. 21), un libro che nega l'autenticità nella natura e negli esseri umani, sopraffatti dai meccanismi produttivi e sociali alienanti, che rompono ogni incanto, e impediscono agli individui di trascendersi in un orizzonte di senso che non sia quello dei paradisi artificiali creati dall'arte. La parola cuore ritorna con insistenza in diversi libri di poesia della prima metà del Novecento: basti pensare solo all'*Allegria* (*San Martino del Carso*, vv. 9–12: "Ma nel cuore / nessuna croce manca // È il mio cuore / il paese più straziato"; Ungaretti 1992, p. 51) e agli *Ossi di seppia* (*I limoni*, vv. 46–47: "ci si mostrano i gialli dei limoni; / e il gelo in cuore si sfa"; Montale 2003, p. 15). Nessuno di questi autori intende, però, proporre una rappresentazione poetica dello spazio interiore che si fonda sull'autenticità come ideale etico inespugnabile. Tuttavia, per loro il cuore indica pur sempre il vero sé e la sua esposizione disarmata, la genuinità di ciò che sentono e pensano, cioè, una simbiosi di pensiero autentico e verità – in consonanza con il significato del tedesco *Offenherzigkeit* che, come spiega Andrea Tagliapietra (2012, pp. 16–23, 38), significa letteralmente "a cuore aperto" e può rimandare a quella sincerità che, a suo avviso, unisce il polo "aleteico" e il polo "ipseico–immedesimante" della sincerità, ovvero esprime la verità che proviene dall'essere autentici.

Ma torniamo all'uso della parola cuore in poesia. Dopo gli anni Quaranta e Cinquanta si inizia a credere che questo termine possa

esprimere solo sentimenti o, meglio, sentimentalismi psicologici, cioè viene privato della funzione conoscitiva rispetto al rapporto tra pensiero autentico e verità. Non è un caso che Andrea Zanzotto (2013) — sostenitore di una visione della natura come depositaria dell'autentico, in contrasto con i processi di industrializzazione che avevano deturpato il paesaggio veneto — a partire da *Vocativo* e poi fino a *Conglomerati*, cioè dalla fine degli anni Cinquanta al Duemila, non rappresenti più sé stesso come tramite per cogliere la verità autentica della natura, ma ricorra spesso, in modo impersonale, al significativo binomio vero–falso (in *Colori veri* …, vv. 1–2: "Colori veri, colori falsi / distintamente accessibili ed amanti — falsi/veri)". La sua interiorità lirica si trasforma in un campo intersoggettivo di rapporti tra il sé, la storia e la materia geografica e geologica, l'umano e il non umano.

Dunque, come parlare di autenticità e poesia nella nostra epoca? Chi si appella ancora a un'autenticità ideale, che viene intuita ed espressa attraverso lo spazio interiore? Parlare di autenticità e poesia acquista una ragione nel momento in cui si osserva lo spazio interiore e i modi in cui, attraverso di esso, continuiamo a interrogare l'esistenza, la sua complessità. Nello spazio interiore, le teorie, gli assiomi o gli habitus, così come le distinzioni normative tra vero e falso, incanto e disincanto, sono reinterpretati attraverso una coscienza che capta le loro relazioni. L'autentica ermeneutica della poesia è una sintonizzazione sensibile dell'attenzione per rapporti reciproci.

4. Attenzione

La poesia nell'*età del disincanto*, dunque. Che ruolo potrà mai avere la poesia in quel processo storico impetuoso e sconvolgente che chiamiamo modernità o modernizzazione?

L'età moderna viene fin dall'origine rappresentata e spesso si autocomprende come l'epoca delle scissioni. Per la precisione, il termine che viene in genere utilizzato nella riflessione filosofica moderna è "alienazione", in tedesco: *Entfremdung*, "estraneazione".

Il sentimento d'alienazione sperimentato dagli individui nelle metropoli, nelle fabbriche, nel transito dalla campagna alla città, nelle

scuole, negli ospedali, nelle trincee, infine sul lettino dello psicanalista, è anche il prodotto dell'impatto ricorsivamente derealizzante della forma di vita moderna sull'esperienza personale. L'intellettualismo, la razionalizzazione, offrono molto in termini di efficientamento delle condizioni di vita, di "comodità", di progresso, ma chiedono sempre qualcosa in cambio.

Astrazioni funzionali come il denaro, il diritto, la matematizzazione dell'esperienza, l'incivilimento, mentre ci semplificano la vita, diminuiscono progressivamente il nostro contatto con la realtà. Non solo in filosofia ma nella vita di ogni giorno, il mondo sembra definitivamente perso, accantonato, a favore di un qualche suo simulacro. (La parabola del Mercato capitalistico è esemplare da questo punto di vista.)

Il disincanto del mondo è anche una forma di ottundimento, una *callousness* che precede e dà forma all'esperienza anziché esserne l'effetto collaterale. Da un lato, abbiamo un generale appiattimento della vita — la scotomizzazione di alcune dimensioni dell'esperienza al fine di renderla unidimensionale, misurabile, calcolabile — dall'altro lato, abbiamo una contrazione di ciò che il mondo ha da dirci e darci. L'esistente si ammutolisce, diventa progressivamente irriconoscibile, quasi che il capovolgimento del senso comune inaugurato dalla Rivoluzione astronomica moderna debba per forza agire come un Big Bang da cui scaturisce un'espansione senza limiti predefiniti del senso di estraneità al mondo.

Per chi vive questa evoluzione culturale anche come una perdita (cioè, come una sottrazione compensata, sì, ma soltanto in maniera asimmetrica da beni che non si trovano sullo stesso piano di quelli andati perduti) il problema è come recuperare un livello di contatto con la realtà compatibile con l'immagine che ci facciamo del valore dell'esperienza nell'ottica non disincantata di una possibile *piena*, ossia autentica, realizzazione di sé.

Fin dalle sue origini la modernità culturale ha dato vita anche a un impulso al superamento delle scissioni. Questo si è tradotto in sforzi o tentativi di recupero. Costante è stato, in particolare, il desiderio di recuperare una connessione con ciò che le fratture moderne hanno reso progressivamente estraneo, alieno, inespressivo — ad esempio, quella con la natura (esterna e interna). Anche in questo caso Schiller (1998)

è stato il primo a porre esplicitamente, e in maniera molto influente, la questione nelle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*.

Quale può essere il ruolo della poesia in questo sforzo contro corrente?

È un fatto che alla poesia è stato periodicamente affidato un compito di primo piano in questo lavoro di recupero. Nella lirica, in particolare, hanno trovato espressione sogni, desideri, aspirazioni, frustrazioni, collere, inquietudini, che conferiscono un significato speciale all'immagine toccante di una giustizia poetica all'opera negli interstizi della storia umana (Mazzoni 2005).

Perché? La tesi — o forse meglio l'ipotesi — che vorrei avanzare è, diciamo così, massimalista. Ciò che la lirica moderna ha da offrire nel tentativo (disperato) non tanto di sanare ma di contrastare le scissioni moderne è un sovrappiù di attenzione. È di questo di cui danno prova le migliori liriche moderne e a cui aspirano quelle che falliscono nel compito.

Se ho ragione, la poesia, intesa ambiziosamente come *poiesis* o *Dichtung*, sarebbe quindi la manifestazione di una creatività speciale, di una generatività sui generis, di un potere la cui forza causale resta misteriosa e, da questo punto di vista, produce effettivamente un senso d'incanto.

Da dove deriva questa potenza? Per muovere almeno qualche passo nella direzione di una risposta plausibile a questa domanda, devo esplicitare i capisaldi della mia visione della coscienza. L'attenzione, d'altro canto, è una modulazione della coscienza, dell'essere coscienti. Potremmo anche descriverla come un *arousal*, un risveglio, un'esaltazione della condizione cosciente.

Se per coscienza intendiamo l'essere aperti al mondo e alle sue differenze significative, la coscienza è più precisamente uno stato di *articulacy*, di "articolazione" (Taylor 1982). Essere coscienti significa, cioè, essere in grado di rispondere appropriatamente all'importanza, al significato, al valore, delle cose e degli agenti che si incontrano nel proprio ambiente di vita. Questo senso della rilevanza è il grado zero dell'esistenza. È un po' come lo stupore rispetto alla filosofia, secondo il ritratto celebre che ne hanno fatto Platone e Aristotele sull'onda dell'insegnamento di Socrate.

Provo a spiegarmi meglio. Quello che voglio dire, in breve, è che il modo più pertinente di rispondere alle differenze incipienti di

significato o valore che si incontrano nel proprio mondo è di articolarle, dispiegarle. La coscienza è questo tipo di responsività. Quando si descrive il venire al mondo come una ricorsiva seconda nascita, ci si riferisce, credo, proprio all'accesso a forme sempre più raffinate e sottili di articolazione dell'esperienza – di coscienza.

Ci sono molte forme di *articulacy*. Alcune sono banalmente legate ai bisogni e agli scopi ordinari di cui è intessuto l'ambiente intenzionale degli esseri umani. Un sovrappiù di coscienza, da questo punto di vista, è un aumento della vigilanza e, con essa, della capacità di risolvere i problemi monitorando con cura le circostanze. Scrivere poesia richiede un'attenzione del genere rispetto a quella serie di scelte compositive concernenti la metrica, il lessico, il rapporto con la tradizione e con il proprio *corpus* poetico che rientrano nella sfera esplicita dell'ideazione e mediazione intersoggettiva del proprio vissuto interiore. Tuttavia, ciò che colpisce di più nella scrittura poetica è quella qualità dell'attenzione che Herder — un pensatore fondamentale nella storia che sto raccontando — chiamava *Besonnenheit*: accortezza.

Alla base della *Besonnenheit* c'è un desiderio distintivo — il desiderio di trattenersi vicino alle cose per comprenderle meglio, per con–siderarle — che permane nonostante la frustrazione sistematica del nostro desiderio di sentirci a casa nel mondo. Questo tipo di attenzione, per arrivare al punto, è distintivamente poetica, è cioè una manifestazione di quella creatività speciale a cui facevo riferimento sopra.

In che senso? Per cominciare, è un gesto di riguardo: un darsi da fare, un accostarsi ai fenomeni, girargli intorno, notare e valorizzare le analogie per rendere qualcosa di vagamente famigliare noto. Soprattutto quando i fenomeni in questione sono fenomeni naturali, questo modo di assaporare le cose senza disturbarle esprime il desiderio di stabilire un contatto con l'energia, la forza, la spontaneità enigmatica della natura di cui noi stessi siamo espressione e di cui facciamo prima di tutto esperienza nel corpo proprio. La *Besonnenheit* non sarebbe una qualità dell'animo così speciale se il *Sinn* che essa incorpora non fosse impregnato di sensibilità, persino di sensuosità.

Questa forma di ricettività — di "attiva passività" (Seel 2014) — è tipica della coscienza lanterna con cui i bambini esplorano il mondo. Così mi spiego l'associazione tra poesia e infanzia di cui molti si sono

serviti per decifrare il segreto del lirismo poetico. "Poeta", come ha notato Robert Musil in *La guerra parallela*, "è chi vede le cose come fosse la prima volta" o — sempre Musil — chi "mostra la densità delle correlazioni — pari alla ricchezza di questo mondo" (entrambi i passi sono citati in Libardi 2024, p. 235, nota 124).

Per scrivere buona poesia lirica, insomma, occorre non solo padroneggiare le tecniche che consentono al linguaggio di andare oltre la mera trasmissione di informazioni sul mondo, ma bisogna avere accesso alla fonte primaria dell'esperienza. Bisogna riuscire a vedere le cose con occhi nuovi.

Quando, nella sua poesia *Nostos*, Louise Glück nota che "we look at the world once in childhood / the rest is memory", lo fa alla fine di un'esperienza immersiva che descrive con queste parole (Glück 2020).

C'era un melo nel cortile —
saranno forse
quarant'anni fa — dietro,
solo prati. Ciuffi
di croco nell'erba umida.
Stavo a quella finestra:
fine aprile. Fiori di primavera
nel cortile del vicino.
Quante volte, davvero, l'albero
è fiorito nel giorno del mio compleanno,
il giorno esatto, non
prima, non dopo? L'immutabile al posto
di ciò che si muove, di ciò che evolve.
L'immagine al posto
della terra inarrestabile. Che cosa
so di questo luogo,
il ruolo dell'albero per decenni
preso da un bonsai, voci
che vengono dai campi da tennis —
Terreni. L'odore dell'erba alta, tagliata di fresco.
Quello che uno si aspetta da un poeta lirico.
Guardiamo il mondo una volta, da piccoli.
Il resto è memoria.

La lunga preparazione dei due versi gnomici finali è un ottimo esempio di *articulacy* dell'esperienza e dei suoi effetti generali d'incantamento. Essere inebriati, ricettivi, *mesmerized*. Emerson (2021) ha descritto un simile stato d'animo con l'immagine azzeccata della "pupilla trasparente": il diventare un *transparent eye ball*, un tutt'uno con i propri organi di senso.

Al centro di un'esperienza così emblematica della condizione umana c'è quindi il ponte tra la dimensione ideale e corporea del *Sinn*, che riecheggia anche nel termine *Besonnenheit*. In *Cosmic Connections* Taylor (2024, cap. 2) ha interpretato utilmente questa esperienza–cerniera nei termini dell'accesso a un interspazio, che è anche un intertempo, in cui può avere luogo quell'esperienza memorabile di articolazione dell'implicito che ritroviamo nella migliore poesia.

Quando esercitiamo quella varietà di attenzione che trasforma una singola percezione (per esempio una siepe) in un caleidoscopio, lo spazio in cui ci muoviamo non è né esclusivamente materiale (dove tutto accade secondo le leggi fisiche) né puramente ideale (*sub specie aeternitatis*). È vita, ma vita piena: la vita che abbiamo la sensazione di poter vivere, ma che il più delle volte non sappiamo come.

È anche la vita "oscena" descritta in una delle poesie più commoventi di Mario Benedetti, "Che cos'è la solitudine", che Italo Testa (2023b, pp. 202–203) ha posto al centro di un suo recente saggio dedicato alla "fraternità passiva".

Ho portato con me delle vecchie cose per guardare gli alberi:
un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina vuota.
Ho freddo ma come se non fossi io.
Ho portato un libro, mi dico di essermi pensato in un libro
come un uomo con un libro, ingenuamente.
Pareva un giorno lontano oggi, pensoso.
Mi pareva che tutti avessero visto il parco nei quadri,
il Natale nei racconti,
le stampe su questo parco come un suo spessore.
Che cos'è la solitudine.
La donna ha disteso la coperta sul pavimento per non sporcare,
si è distesa prendendo le forbici per colpirsi nel petto,
un martello perché non ne aveva la forza, un'oscenità grande.

L'ho letto in un foglio di giornale.
Scusatemi tutti.

In conclusione, vorrei chiedermi quale sia esattamente il frutto di questo duplice sforzo di attenzione da cui scaturisce la grande lirica. È forse conoscenza? O saggezza?

In *Cosmic Connections* Taylor (2024, in particolare cap. 9) nota come la devozione per il potere magico della poesia maturi in un periodo storico in cui, per motivi che ha investigato a fondo nel corso della sua lunga carriera, si diffonde tra gli intellettuali un *habitus* scettico e diminuisce progressivamente la fiducia nella possibilità di giustificare cognitivamente l'immagine stessa di un contatto originario col mondo. L'immagine dell'*epistemic retreat*, della ritirata epistemica, rappresenta alla perfezione questo processo di perdita di fiducia. A un certo punto il *disengagement* prevale sulla *Besonnenheit*. Il gusto per l'analogia e una coscienza non focalizzata appaiono difetti intellettuali, segni di immaturità. Per ricorrere a una figura classica della recente riflessione tayloriana il *Buffered Self* si chiede se sia ancora possibile la poesia dopo Galilei.

Vorrei servirmi in proposito di alcuni versi di Carlo Bordini (1999), che riassumono in maniera scanzonata la rinuncia alla conoscenza del poeta postromantico.

[…] Sono contento
di non capire le cose. La loro
ragione. Vi sono cose che ignoro, e sono
contento. Appaiono come misteri,
tranquille. Ad esempio,
la ragazza che incontro sempre, mi ama
o no? Non lo so. Sono contento
di non saperlo. Sono contento di non sapere
se l'amo, o meglio, so che non l'amo, che potrei
amarla; sono contento
di non sapere se avrei potuto amarla. Questo mistero
mi rassicura più del suo amore.
È bello non sapere. Non sapere, ad esempio,
quanto vivrò,

o quanto vivrà la terra.
Questa sospensione
sostituisce l'eternità.

Lo stesso pensiero, nella sostanza, è stato espresso da Wisława Szymborska (1996) alla fine del discorso che ha pronunciato in occasione della cerimonia di conferimento del premio Nobel per la letteratura (la traduzione è di Paolo Costa): "Qualunque cosa sia l'ispirazione, nasce da un continuo 'non so' […] Il mondo — qualsiasi cosa possiamo pensare quando siamo terrorizzati dalla sua vastità e dalla nostra impotenza, o amareggiati dalla sua indifferenza per la sofferenza individuale, degli uomini, degli animali e forse anche delle piante, perché siamo così sicuri che le piante non provino dolore? Qualsiasi cosa possiamo pensare delle sue distese trafitte dai raggi delle stelle circondate da pianeti che abbiamo appena cominciato a scoprire, pianeti già morti? Ancora morti? — *Non lo sappiamo*; qualsiasi cosa si possa pensare di questo teatro senza misura per il quale abbiamo prenotato i biglietti, ma la cui durata è risibilmente breve, delimitata da due date arbitrarie; qualsiasi altra cosa si possa pensare di questo mondo — è stupefacente".

Ma dire "stupefacente", prosegue Szymborska", è poco più che un esorcismo, perché non esiste una misura comune per il nostro stupore. In particolare, "nel linguaggio della poesia, dove ogni parola è soppesata, nulla è usuale o normale. Non una sola pietra e non una sola nuvola sopra di essa. Non un solo giorno e non una sola notte dopo di esso. E soprattutto, non una sola esistenza, non l'esistenza di nessuno in questo mondo".

Così, per uscire dall'impasse, rimane solo quella scissione di sé, o "autotomia", che Szymborska (2008, p. 321) aveva descritto venticinque anni prima nell'omonima poesia.

In caso di pericolo, l'oloturia si divide in due:
dà un sé in pasto al mondo,
e con l'altro fugge.
Si scinde d'un colpo in rovina e salvezza,
in ammenda e premio, in ciò che è stato e ciò che sarà.
Nel mezzo del suo corpo si apre un abisso
con due sponde subito estranee.

Su una la morte, sull'altra la vita.
Qui la disperazione, là la fiducia.
Se esiste una bilancia, ha piatti immobili.
Se c'è una giustizia, eccola.
Morire quanto necessario, senza eccedere.
Ricrescere quanto occorre da ciò che si è salvato.
Già, anche noi sappiamo dividerci in due.
Ma solo in corpo e sussurro interrotto.
In corpo e poesia.
Da un lato la gola, il riso dall'altro,
un riso leggero, di già soffocato.
Qui il cuore pesante, là non omnis moriar,
tre piccole parole, soltanto, tre piume d'un volo.
L'abisso non ci divide.
L'abisso circonda.

La poesia, assediata dal disincanto, è incorporea, "sussurro interrotto", ha il peso di una piuma. Questa evidente "ritirata epistemica", per citare di nuovo l'efficace formula di Taylor, non ha impedito, però, a molti poeti postromantici di cercare vie oblique per riconciliarsi, riconnettersi al mondo perduto.

In una poesia pugnace, *The Poets Hang On*, Margaret Atwood (2007, 35–37, la traduzione è di Paolo Costa) ha descritto con immagini memorabili la resilienza epistemica dei poeti.

I poeti resistono.
È difficile liberarsi di loro,
anche se dio solo sa se non ci abbiamo provato.
Li incrociamo per strada
in piedi con le loro ciotole per l'elemosina,
un'antica usanza.
Ora non contengono niente,
solo mosche secche e miseri centesimi.
Guardano dritto davanti a sé.
Sono morti, o cosa?
Eppure, hanno lo sguardo irritante
di chi ne sa più di noi.

Più di cosa?

Che cosa pretendono di sapere?
Sputate il rospo, gli sibiliamo.
Ditelo chiaramente!
Se cercate una risposta semplice,
è allora che fingono di essere pazzi,
o ubriachi, o poveri.
Hanno messo quei costumi
qualche tempo fa,
quei maglioni neri, quegli stracci;
ora non riescono a togliersi.
E hanno i denti malandati.
Questo è uno dei loro fardelli.
Avrebbero bisogno di un intervento odontoiatrico.

Hanno problemi anche con le ali.
Non caviamo molto da loro
nel reparto voli in questi giorni.
Non volteggiano più, non brillano più,
niente più cinguettio delle allodole.
Per cosa diavolo sono pagati?
(Supponendo che siano pagati.)
Non riescono ad alzarsi da terra,
loro e le loro piume fangose.
Se volano, è verso il basso,
nella terra grigia e umida.

Andate via, gli diciamo –
e portatevi via il vostro tedio.
Non siete i benvenuti qui.
Avete dimenticato come dirci
quanto siamo sublimi.
Che l'amore è la risposta:
ci è sempre piaciuto.
Vi siete dimenticati come arruffianarci.
Non siete più saggi.
Avete perso il vostro splendore.

Ma i poeti resistono.
Sono tenaci.
Non sanno cantare, non sanno volare.

Si limitano a saltellare e a gracchiare
e a sbattere le ali
come in una gabbia,
e raccontano le solite strane vecchie barzellette.
Quando glielo si chiede, dicono
che parlano quanto devono.
Cribbio, come sono pretenziosi.

Sanno qualcosa, però.
Sanno qualcosa.
Qualcosa che sussurrano,
qualcosa che non riusciamo a sentire.
Di che parlano?
Di sesso?
Di polvere?
Di paura?

I poeti, in qualche modo, sanno qualcosa che non sappiamo. O quantomeno hanno un legame con il mondo che ci dà da pensare.

Nella buona poesia, in effetti, è palpabile la tensione tra lo sforzo di riconnessione e il desiderio frustrato. L'esito, spesso non voluto, non è mai totalmente disperato. Il canto del mondo, *in primis* la musicalità poetica, resta sullo sfondo anche dopo la ritirata epistemica postromantica, come la traccia di una desiderabilità speciale che, pur sfuggendo a ogni considerazione, a ogni visione panoramica finisce per generare strani riti di riconnessione che ricompaiono, generazione dopo generazione, tra le rovine e gli scarti di una vita quotidiana che pare non avere nulla in comune né con la nobiltà della legge morale né con lo splendore del cielo stellato. Sono strani riti poetici il cui scopo è mantenerci in prossimità di qualcosa che chiameremmo "vero" o "essenziale" se solo le parole non ci mettessero a disagio (Costa 2024).

Riassumendo, il principale frutto del dimorare poeticamente nell'interspazio consiste nell'indeterminato lasciar essere, nell'accostarsi rispettoso, e dunque nell'effetto trasformativo che la presenza del fenomeno può avere su chi lo contempla — foss'anche solo per un banale effetto riconoscitivo: l'albero di mele fiorito; la siepe; la polvere. Questa modalità di attenzione esplorativa è anche un segno di apprezzamento — il

contatto con un valore forte — e, da ultimo, la fonte di una conversione dello sguardo.

Che la poesia sia l'arma più preziosa contro il disincanto del mondo non stupisce. D'altra parte, ciò che manca alla nostra società oggi è principalmente proprio la *Besonnenheit*, l'accortezza, la capacità di trattenersi, di dimorare in uno spazio intermedio dove si possa entrare in contatto con una realtà non manipolabile, la cui forza causale si manifesta attraverso un bene non disponibile come la risonanza. Tra gli antidoti che si oppongono oggi alla diffusione di una cultura del disincanto, che autorizzano, cioè, la speranza, rendendo immaginabile un nuovo inizio (Testa 2023a), dandoci così lo slancio per attraversare l'impensabile che si nasconde appena dietro l'angolo, il potenziamento della ricettività è forse quello che assomiglia di più a una forma di reincanto del mondo.

Nella lirica, un simile esercizio di attenzione è strettamente individuale. Non è però un gesto solipsistico. L'interspazio a cui consente l'accesso è anche uno spazio poetico in cui le persone s'incontrano, trovano un terreno comune, dove si riconoscono simili, se non addirittura fratelli e sorelle.

Come ha osservato Louise Glück (2023) concludendo la sua *Nobel Lecture*: "Quelli di noi che scrivono libri lo fanno, presumibilmente, per raggiungere molte persone. Alcuni poeti, tuttavia, non comprendono questo obiettivo in termini spaziali, come per esempio un teatro pieno di gente. Se lo figurano, cioè, temporalmente, sequenzialmente, molti nel corso del tempo, nel futuro, ma in un senso profondo questi lettori giungono sempre singolarmente, uno per uno".

Un gesto accorto anche questo, si potrebbe dire, in conclusione.

Riferimenti bibliografici

Adorno T.W. (1989) *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino.

Atwood M. (2007) *The Door: Poems*, Houghton Mifflin Company, Boston & New York.

Auerbach E. (1964) *Mimesis. Il Realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Baudelaire C. (2025) *Le più belle poesie*, a cura di A. Prete, Crocetti, Milano.
Bordini C. (1999) *Polvere*, Empirìa, Roma.
Celan P. (1993) "Il meridiano", in P. Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino.
Costa P. (2024) *Verità romantica e menzogna romanzesca. Sull'indisponibilità del desiderio*, "Le Parole e le Cose", 26 luglio: https://www.leparoleelecose.it/verita-romantica-e-menzogna-romanzesca-sullindisponibilita-del-desiderio/.
Dickinson E. (2025) *Cinquantacinque poesie*, a cura di M. Borio, Crocetti, Milano.
Emerson R.W. (2021) *Natura*, trad. it., Ortica, Aprilia (LT).
Ferrara A. (1998) *Autenticità riflessiva. Il progetto della modernità dopo la svolta linguistica*, Feltrinelli, Milano.
Glück L. (2020) *Nostos*, trad. it. di C. Giunta, "Domani", 8 ottobre: https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/nostos-linno-alla-bellezza-di-louise-glck-vincitrice-del-premio-nobel-dtu3vnch.
——. (2023) *The Nobel Prize Lecture 2020*, 27 marzo: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2020/gluck/lecture/.
Joas H. (2017) *Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung*, Suhrkamp, Berlin.
Leopardi G. (1993) *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Einaudi, Torino.
Libardi M. (2024) *L'oscurarsi del mondo: l'altra faccia della modernità (1900–1938)*, Fondazione Museo storico del Trentino, Trento.
Lipovetsky G. (2022) *La fiera dell'autenticità*, trad. it., Marsilio, Venezia.
Mazzoni G. (2005) *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna.
Moeller H.–G. e P.J. D'Ambrosio (2022) *Il tuo profilo e te. L'identità dopo l'autenticità*, trad. it., Mimesis, Milano–Udine.
Monod J.–C. (2016) *La querelle de la sécularisation de Hegel à Blumenberg*, Vrin, Paris.
Montale E. (2003) *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Mondadori, Milano.
Novalis (1987) *Frammenti*, trad. it., Rizzoli, Milano.
Rilke R.M. (1994) *Elegie duinesi*, a cura di F. Rella, Rizzoli, Milano.
Rooney S. (2022) *Dove sei, mondo bello?*, trad. it., Einaudi, Torino.
Rousseau J.–J. (1995) *Confessioni*, trad. it., Mondadori, Milano.
——. (2018) *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, trad. it., Rizzoli, Milano.

Schiller F. (1995) *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. it., Mondadori, Milano.

———- (1998) *L'educazione estetica dell'uomo: una serie di lettere*, trad. it., Rusconi, Milano.

———. (2005) *Poesie filosofiche*, a cura di G. Pinna, Feltrinelli, Milano.

Seel M. (2014) "Attiva passività. Sulla variante estetica della libertà", in F. Gregoratto, F. Ranchio (a cura di), *Contesti del riconoscimento*, Mimesi, Milano–Udine, 143–162.

Shelley P.B. (2018) "Difesa della poesia", in P.B. Shelley, *Teatro, prose e lettere*, a cura di F. Rognoni, Mondadori, Milano.

Szymborska W. (1996) *The Poet and the World* (Nobel Prize Lecture), trad. ingl. di S. Baranczak e C. Cavanagh, 7 dicembre: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/lecture/.

———. (2008) *Opere*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano.

Tagliapietra A. (2012) *Sincerità*, Raffello Cortina, Milano.

Taylor C. (1982) "Consciousness", in P.F. Secord (a cura di), *Explaining Human Behaviour: Consciousness, Human Action and Social Sciences*, Sage, Beverly Hills, 35–51.

———. (1992) *Il disagio della modernità*, trad. it., Laterza, Roma–Bari.

———. (2024) *Cosmic Connections. Poetry in the Age of Disenchantment*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Testa I. (2023a) *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Interlinea, Novara.

———. (2023b) "«È stato un grande sogno vivere». Solitudine e fraternità passiva in Mario Benedetti e Carlo Levi", in F. Andolfi (a cura di), *Individualismo solidale. Una nuova immagine dell'utopia*, MUP, Parma, 201–209.

Trilling L. (2018) *Sincerità e autenticità*, trad. it., Moretti & Vitali, Bergamo.

Ungaretti G. (1992) *Vita d'un uomo*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano.

Weber M. (2008) *La scienza come professione*, trad. it., Bompiani, Milano,

Zanzotto A. (2013) "Conglomerati" (ed. or. 2009), in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591610
pp. 203-203 (giugno 2026)

BREVE RIFLESSIONE SULLA LETTURA DI ALCUNI FRAMMENTI DI ITALO TESTA

ANTONELLA SINISI, LODOVICO RAVELLI

Title in English: *Brief Reflection on the Reading of some Fragments by Italo Testa*

Durante la lettura drammatica dei testi di Italo Testa — tra cui *Autorizzare la speranza*, *Un mondo a venire, Alla luce dell'u-topia*, *La bolla del presente*, *Luce d'ailanto*, *Camminare tra i fenomeni* e *Disperdersi nel mondo* — ci siamo trovati ad affrontare diverse sfide interpretative. La prima difficoltà è stata l'assenza di una forma definita nella parte in versi: mancavano la punteggiatura tradizionale e le maiuscole, elementi normalmente utili per dare ritmo e significato. Ciò ci ha spinto a riflettere su come rendere la musicalità e la cadenza attraverso il tono, le pause e l'intensità della voce, seguendo anche la disposizione irregolare del testo sulla pagina, che sembra indicare un'interpretazione ritmica più che grammaticale.

Un'altra sfida è stata quella di restituire la durezza o la dolcezza di alcune parole, scelte con estrema cura dal poeta, cercando di rispettarne la densità emotiva. I testi ci hanno comunicato un flusso libero e spesso ambiguo di pensieri, un sentimento a tratti malinconico, difficile da definire ma profondamente presente. Questo ci ha spinti a lavorare sull'ascolto reciproco e su una lettura che rispettasse un senso logico capace di dare significato alle parole e caricarle di emozioni.

SEZIONE 6.

LA MUSICA NELL'ETÀ DEL DISINCANTO

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591611
pp. 207-209 (giugno 2026)

QUASI UN'INTRODUZIONE

MARINA ROSSI

Title in English: *Almost an Introduction*

Gli atti di un convegno offrono una restituzione fedele dei concetti discussi e delle linee argomentative emerse durante gli interventi. Tuttavia, risulta inevitabilmente più complesso restituire, in forma scritta, l'atmosfera di scambio che ha caratterizzato l'incontro, la vivacità del dialogo tra i relatori, l'interesse suscitato dai temi proposti, l'ascolto partecipe del pubblico, nonché le reazioni spontanee che hanno punteggiato le discussioni. Non è inoltre possibile evocare appieno l'ambiente fisico in cui le relazioni hanno avuto luogo, con la sua storia specifica, le condizioni climatiche del momento, la presenza concreta degli organizzatori e del pubblico. Tali considerazioni risultano particolarmente pertinenti in riferimento alle sessioni cinque e sei di questo convegno, che si sono svolte in una sede diversa rispetto al resto dei lavori. Questa sezione centrale ha infatti visto lo spostamento dalla storica aula grande della Fondazione Bruno Kessler, in via Santa Croce, al nuovo Auditorium del Conservatorio "F.A. Bonporti" di Trento, recentemente intitolato al M° Andrea Mascagni.

Il breve tragitto, che attraversa via Santa Croce, costeggia le antiche mura vanghiane in piazza Fiera, e conduce al Palazzo ex Crispi, ha segnato un passaggio non solo logistico, ma anche simbolico. L'edificio, costruito tra il 1865 e il 1869 come orfanotrofio Sartori–Crosina e successivamente adibito a scuola elementare, ospita oggi, a seguito di un lungo e attento intervento di restauro, il Conservatorio di Musica della città. La facciata, sobria e armonica, presenta un basamento in pietra

rossa di Trento con aperture ad arco ribassato, un piano nobile scandito da finestre rettangolari incorniciate da modanature essenziali, e un sottotetto discreto che si innesta sotto una copertura a doppio spiovente. Al centro, l'opera ceramica *Tessuto musicale* di Andrea Viviani (2017) introduce un elemento figurativo ispirato al pentagramma, destinato a svelarsi solo a uno sguardo attento.

Già a distanza, l'edificio lascia percepire la sua vocazione musicale: i suoni degli strumenti echeggiano soffusamente nei cortili, preannunciando a un'atmosfera densa di studio, creatività e disciplina. Superato il grande portone e attraversato il loggiato chiuso che circonda il cortile interno, si accede tramite pochi gradini all'auditorium, situato al piano inferiore. L'ambiente rivestito di legno chiaro, così come il palcoscenico, dona qualità visiva e acustica all'esperienza di ascolto: uno spazio pensato non solo per l'esecuzione musicale ma anche per la riflessione teorica e il confronto critico. La collaborazione con l'istituzione musicale assume, in questo contesto, un valore fortemente simbolico, poiché essa testimonia la volontà di costruire legami tra le diverse realtà cittadine impegnate nella produzione e nella diffusione del sapere, promuovendo una rete di relazioni fondata sul dialogo, sulla condivisione di intenti e sull'apertura a forme di confronto interdisciplinare e interistituzionale.

Lo spazio stesso ha influenzato profondamente la ricezione degli interventi: l'interazione tra parola e suono ha prodotto una densità percettiva in cui i testi poetici si sono trasformati in eventi sonori, grazie anche alla viva presenza degli autori e degli interpreti. In tale cornice si è svolto un pomeriggio dedicato al dialogo tra poesia, musica e filosofia. Presieduta da Paolo Costa, la prima sessione ha ospitato tre relazioni incentrate su poesia e speranza, autenticità e attenzione, a cura di Italo Testa, Maria Borio e dello stesso Costa. Alcuni frammenti poetici di Testa sono stati interpretati dagli studenti Antonella Sinisi e Lodovico Ravelli, guidati da Gabriella Medetti, docente di Recitazione e Teoria dell'interpretazione scenica presso il Conservatorio di Trento: una performance breve ma intensa, la cui traccia è documentata in conclusione della sezione precedente, grazie alle parole degli allievi stessi.

Nella seconda parte della sessione, presieduta e introdotta da Margherita Anselmi, le cui riflessioni accurate e profondamente meditate

hanno instaurato un dialogo intenso e suggestivo con l'esecuzione delle *Cinq Incantations* di André Jolivet, affidate al flautista Tommaso Benciolini. A seguire, la relazione di Marina Rossi su Ligeti e la musica tradizionale ungherese ha offerto un ulteriore momento di riflessione sull'intreccio tra ricerca sperimentale e memoria dell'incanto. La giornata si è conclusa con l'esibizione del Gruppo Vocale "F.A. Bonporti" (costituito da Lucrezia Masia, Elisa Sala, Davide Anderle, Stefano Miorelli e curato da Maurizio Sacquegna, docente di Esercitazioni Corali presso il Conservatorio di Trento), che ha restituito con sensibilità e rigore il repertorio medievale per voci a cappella, offrendo un momento di ascolto tanto raffinato quanto immersivo.

L'insieme di queste esperienze — sonore, testuali, spaziali — ha contribuito a trasformare il pomeriggio di studio in un tempo condiviso di risonanza e senso, in cui la riflessione si è fatta corpo, voce e vibrazione.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591612
pp. 211-227 (giugno 2026)

IL FOLKLORE UNGHERESE NELL'OPERA CORALE DI GYÖRGY LIGETI
FRA INCANTO SONORO E DISILLUSIONE POLITICA

MARINA ROSSI

Title in English: *Hungarian Folklore in György Ligeti's Choral Work: Between Sonic Enchantment and Political Disillusionment*

Abstract: Traditional music played a fundamental role in the creative path of György Ligeti (1923-2006), especially during the early stages of his career. His youthful compositions are deeply rooted in Hungarian folk music and culture, while also reflecting significant influences from Romanian folklore. This influence, far from being confined to his early output, resurfaces in his later works as well, where references to folk traditions take on various expressive nuances, sometimes ironic, sometimes impassioned, at times nostalgic, revealing how folk music remained a vital and recurring element of his compositional language. Ligeti's fascination with traditional music persisted throughout his life and contributed decisively to shaping the originality of his musical voice. This study — conducted within the framework of a PhD project in Musicology at the University of Trento (supervisor: Prof. Marco Uvietta) — focuses on Ligeti's early choral works, examining their connection not only with traditional music, but also with the complex political dynamics of the region where he was born and raised. Particular attention is paid to how these socio–political conditions influenced his relationship with the musical heritage of his homeland, especially in the years leading up to his escape from Hungary in 1956. The paper further explores how Ligeti's attitude toward traditional music evolved in the subsequent stages of his career. While initially marked by conflict and rupture, this relationship was later reimagined and transformed into a distinctive and deeply personal engagement with folk elements. By tracing these developments, the research aims to shed light on how Ligeti's compositional identity was shaped through an ongoing

dialogue with the traditional music of Central and Eastern Europe, which he continuously revisited, questioned, and reinterpreted in light of his aesthetic vision.

Keywords: György Ligeti; Choral Music; Hungarian Music; Folk Music; Socialist Realism

La musica tradizionale ha rivestito un ruolo di assoluto rilievo nel percorso creativo di György Ligeti (1923–2006) e ha caratterizzato in particolare la sua produzione giovanile, profondamente radicata nella musica e nella cultura tradizionale magiara, con influenze rilevanti anche dal folklore rumeno (Gallot 2010; Kerékfy 2016; Tiplea Temes 2017). Quest'influenza riemergerà anche nelle fasi più mature della sua opera, in cui i riferimenti alla musica popolare assumeranno di volta in volta connotazioni ironiche, appassionate o nostalgiche, confermando che il folklore musicale rappresenta un elemento essenziale del linguaggio compositivo di Ligeti e testimoniano l'incanto, durante tutta la sua vita, per questo repertorio.

In questo studio — condotto nell'ambito del progetto di dottorato in Musicologia presso l'Università di Trento (supervisor Prof. Marco Uvietta) sull'opera corale giovanile di György Ligeti — si intendono ripercorrere le tappe fondamentali del complesso rapporto del compositore, nella sua opera per coro, non solo con la musica tradizionale, ma anche con le complesse vicende politiche che hanno segnato il territorio in cui nacque e trascorse la propria giovinezza, fino alla sua fuga dall'Ungheria nel 1956. Verrà inoltre analizzata l'evoluzione di questa relazione nelle fasi successive della sua carriera, durante le quali si delinea un legame inizialmente conflittuale, ma poi rielaborato in forme originali e profondamente personali con il folklore musicale della sua terra natale.

La cittadina transilvana di Târnăveni (Dicsőszentmárton nella toponomastica magiara), dove Ligeti nacque nel 1923, era ed è tuttora abitata da una popolazione a maggioranza ungherese. Fino alla Prima guerra mondiale, la regione faceva parte del Regno d'Ungheria ma, con la sconfitta degli Imperi Centrali e in seguito al Trattato del Trianon (1920), venne annessa al territorio rumeno.

Ligeti crebbe in un contesto in cui il canto popolare non era parte integrante della quotidianità, poiché i genitori appartenevano alla media borghesia e la vita cittadina non offriva molte opportunità di contatto con questa tradizione. Egli racconta tuttavia di aver avuto l'opportunità di familiarizzare con alcune melodie del folklore ungherese grazie a Zsuzsi, la cuoca di origini contadine a cui era molto affezionato, che frequentemente le intonava in casa.

Le sue memorie più vivide legate al folklore musicale riguardano però le esecuzioni degli tzigani, numerosi a Târnăveni, poiché essi lavoravano nelle fabbriche di laterizi che sorgevano alla periferia della città. La loro intensa attività musicale (dalle celebrazioni religiose agli eventi festivi, fino alle esibizioni nei locali e nelle strade) lasciarono un'impronta indelebile nella memoria di Ligeti (Burde 1993, p. 10). Nella sua produzione musicale, tuttavia, il compositore non attingerà specificamente al repertorio tzigano[1], ma farà sempre riferimento allo stile autentico contadino che ha potuto ascoltare in altri contesti e che ha studiato in modo approfondito durante il proprio percorso accademico, grazie alla mediazione dei suoi insegnanti e della straordinaria opera di preservazione curata da Bartók e Kodály.

All'età di tre anni, infatti, Ligeti trascorse alcuni mesi presso la casa degli zii paterni nella cittadina di Csíkszereda (in rumeno Miercurea Ciuc), situata nel territorio più orientale della Transilvania ai piedi dei Carpazi. Questo periodo gli permise un contatto più profondo e diretto con la musica tradizionale magiara autentica, poiché ebbe l'opportunità di conoscere il ricco patrimonio musicale della zona, grazie alla presenza dei contadini che si recavano in città dalle campagne circostanti.

> Aber ich lebte in meiner Kindheit, als ich drei Jahre alt war, gut vier Monate lang in der Stadt Csíkszereda bei einer Tante und einem Onkel. Csíkszereda (rumänisch Miercurea Ciuc) ist ein Mittelpunkt der Székler, der ungarischen Bevölkerung in den Tälern der Ostkarpaten. In die Stadt kamen viele Székler Bauern aus den Dörfern, und es wurde noch viel alte ungarische Bauernmusik gesungen. Also diese

(1) Fanno eccezione le trascrizioni delle *Régi magyar társas táncok* (*Antiche danze sociali ungheresi*, per flauto, clarinetto e orchestra d'archi, 1949), che si riferiscono al repertorio *Verbunkos*. Ligeti vi lavorò alla fine degli anni Quaranta su suggerimento di Ferenc Farkas, principalmente per ragioni di natura politica.

> Volkstradition lernte ich nicht durch Bartók- und Kodály-Sammlungen aus Büchern und von Schallplatten kennen, wie viele, die in der Großstadt Budapest lebten, sondern habe sie schon in meiner Kindheit erlebt (Ligeti e Bouliane 1989).

Csíkszereda rappresenta tuttora il principale centro della comunità *székely* (spesso tradotto in italiano con *siculi*), un gruppo etnico di lingua ungherese caratterizzato da una forte identità storica e culturale. Il loro ricchissimo patrimonio musicale preserva le caratteristiche più arcaiche della musica magiara e include elementi unici di origine ugrofinnica e asiatica, come l'utilizzo della scala anemitonica (Kodály 1970). Nella sua produzione ispirata al folklore Ligeti sceglierà frequentemente testi e canti popolari caratteristici della minoranza *székely*, a conferma di un'influenza che, data la giovanissima età in cui egli entrò a contatto con questo repertorio, fu probabilmente più affettiva che propriamente musicale, ma comunque determinante per la sua formazione e per lo sviluppo di uno stile personale.

Nel 1929 la famiglia si trasferì a Koloszvár (in rumeno Cluj, oggi Cluj–Napoca), allora capitale della Transilvania e caratterizzata da una importante presenza di cittadini rumeni. La conoscenza di questa cultura si rivelò determinante per la sua formazione, influenzandone anche lo sviluppo musicale: in questo periodo, il giovanissimo Ligeti ebbe infatti l'opportunità di immergersi nella ricca tradizione musicale locale, ascoltando una vasta gamma di canti. Questa esperienza si rivelò fondamentale per la sua crescita artistica, esponendolo alla varietà e alla complessità del canto popolare rumeno e contribuendo in modo significativo alla formazione del suo gusto musicale eclettico.

Nell'Archivio Ligeti della Fondazione Paul Sacher di Basilea sono conservati alcuni manoscritti e quaderni di studio risalenti al periodo 1938-1940, quando il giovane compositore, durante gli ultimi anni del liceo, iniziò a sperimentare autonomamente la scrittura musicale. Tra questi emergono due brani pianistici inediti, entrambi basati su canti popolari rumeni: un'elaborazione di una melodia del Banato (*Román népdal-Bánátból*) e un canone ispirato a un canto natalizio canone *Kis canon egy román karácsonyi dalra* (*Piccolo canone su una melodia natalizia rumena,* 1940). Si tratta di composizioni ancora acerbe, realizzate

senza il supporto di un docente e con una conoscenza limitata della teoria musicale e della composizione, dal momento che il suo unico riferimento didattico era un manuale di orchestrazione (Siklós 1923).

Queste composizioni non rivestono uno specifico valore dal punto di vista strettamente musicale, ma rappresentano comunque una testimonianza significativa del ruolo del folklore fin dalle prime fasi dell'attività compositiva di Ligeti. È infatti degno di nota che, all'interno di un corpus molto ristretto di opere risalenti a questo periodo[2], prevalentemente caratterizzate da uno stile classico-romantico, ben due si basino su canti popolari rumeni. Ciò mette in evidenza non soltanto un precoce interesse per tale repertorio, che si è manifestato in modo spontaneo e autentico, ma altresì riflette il profondo legame del compositore con il ricco e molteplice contesto culturale in cui è cresciuto.

Dopo aver completato gli studi superiori con il massimo dei voti, Ligeti presentò domanda di ammissione alla Facoltà di Scienze Naturali dell'Università di Cluj, ma l'unico posto disponibile per gli studenti di origine ebraica fu assegnato a un altro candidato. In seguito, inoltrò la propria candidatura al Conservatorio della città, dove le severe leggi antisemite erano applicate con minore rigidità. Fu accettato grazie alla raffinatezza del suo orecchio musicale, che compensava le lacune nella sua formazione tecnica.

Il primo insegnante di composizione di Ligeti fu Ferenc Farkas (1905–2000) il quale, dopo essersi formato all'Accademia di Musica di Budapest sotto la guida di Leó Weiner e Albert Siklós, aveva perfezionato i suoi studi a Roma tra il 1929 e il 1931 con Ottorino Respighi (Gosta e Haberlen 2000).

Durante gli anni trascorsi al Conservatorio di Cluj, Ligeti si concentrò in particolare sull'armonia e sulla composizione in stile barocco e classico-romantico. Egli entrò a far parte di un vivace gruppo di studenti e musicisti, che si riuniva abitualmente presso l'abitazione di un uomo d'affari tedesco, il padre della giovane Brigitte Löw, che il compositore avrebbe poi sposato nel 1949. In tale contesto prese inoltre parte a numerose formazioni corali, dimostrando un vivo interesse nei confronti di questo repertorio e per le quali, probabilmente, compose i

(2) Il catalogo redatto da Ingrid Pustijanac riporta nove composizioni complete scritte fra il 1939 e il 1941 (Pustijanac 2013, p. 271).

suoi primi brani vocali d'insieme (Ligeti e Roelcke 2003, p. 76). In questo periodo scrisse infatti alcune composizioni corali, cinque delle quali sono pervenute in forma completa. Due di esse, pur non essendo basate su canti popolari, presentano tuttavia alcune caratteristiche riconducibili al *melos* magiaro: *A varró lányok* (*Le giovani sarte*, 1942) per coro femminile a 4 voci su testo di János Arany (1817-1882), e *Temetés a tengeren* (*Funerale in mare*, 1943) per coro misto a 4 voci su testo di Endre Ady (1877-1919)[3]. Dal punto di vista musicale, si tratta di composizioni piuttosto articolate e dal carattere decisamente rapsodico, in cui si susseguono sezioni di carattere molto diverso in assenza di una struttura ricorrente. Molti di questi segmenti presentano il *parlando-rubato,* uno stile declamatorio caratteristico dei lamenti*,* che consiste in una sorta di recitativo piuttosto libero e non vincolato a un ritmo preciso, ma che asseconda l'accentazione e la prosodia del testo, spesso arricchito da numerose ornamentazioni che possono rivelarsi anche molto complesse (Bartók 1955).

Entrambi i brani presentano un marcato sapore modale arricchito dal frequente ricorso a gradi mobili, nonché da repentini cambi di modo, caratteristiche non estranee al folklore musicale magiaro. *Temetés a tengeren* si apre con un canto basato su una scala anemitonica (*si, re, mi, sol, la*) che, come già messo in evidenza, spesso è una peculiarità della musica tradizionale *székely* e contraddistingue i lamenti (Kodály 1970). L'impianto generalmente modale dei brani viene rielaborato attraverso una scrittura densa di cromatismi e dissonanze che rivelano un forte debito con il linguaggio bartokiano, mentre la frequente presenza di quinte parallele conferisce alla composizione un sapore decisamente arcaico. Queste composizioni presentano altre peculiarità del canto ungherese, fra cui una netta presenza della figura ritmica breve-lunga e una direzione tendenzialmente discendente del canto che, come evidenziato da Bartók, è molto frequente nella musica magiara poiché segue l'andamento tonico della lingua (Bartók 1955).

In breve tempo Ligeti divenne il migliore studente di composizione dell'istituto e pubblicò alcuni dei suoi pezzi per editori locali.

(3) Per l'ascolto di queste composizioni, nonché di quelle che verranno nominate in seguito, si consiglia l'incisione curata dal SWR Vokalensemble diretto da Yuval Weinberg (*Complete Works for a Cappella Choir.* CD, Naxos, SWR19128CD, 2023).

Il suo proficuo percorso di studi si dovette però interrompere bruscamente nel gennaio del 1944, quando ricevette il telegramma che lo invitava ad adempiere al servizio militare. Arruolato in un battaglione di lavoro ungherese riservato agli ebrei, venne assegnato a diversi campi e costretto a estenuanti sforzi fisici. Fu poi fatto prigioniero dai sovietici ma grazie ad una serie estremamente fortuita di eventi riuscì a fuggire e a rientrare a Cluj, dove non trovò alcuna traccia della sua famiglia e dei suoi beni perché la sua casa era stata occupata da estranei. Scoprirà in seguito che il padre e il fratello erano morti in campo di concentramento, mentre la madre si era salvata lavorando come medico nel lager di Auschwitz (Ligeti e Roelcke 2003, pp. 53–68).

Al termine del conflitto, quando era ormai certo il ripristino della sovranità rumena su Cluj, Ligeti decise di fuggire illegalmente a Budapest. Qui superò la selezione per studiare all'Accademia "Ferenc Liszt" e fu ammesso nella classe di composizione di Sándor Veress che, a partire dal 1943, aveva ereditato la cattedra di Zoltán Kodály.

La prestigiosa istituzione musicale aveva ripreso l'attività didattica animata da nuovo slancio e incentrando l'attenzione sul canto tradizionale, considerato essenziale per ricostruire il tessuto culturale e l'identità nazionale dopo le devastazioni del conflitto. Grazie alla presenza e al lavoro di Zoltán Kodály, lo studio del canto corale e del folklore ungherese era divenuto un aspetto centrale della formazione accademica: a partire dal 1945, tutti gli studenti erano tenuti a frequentare un corso obbligatorio di musica tradizionale, volto all'analisi, al riconoscimento e alla classificazione delle melodie popolari magiare. In questo ambiente, Ligeti si trovò immerso in una comunità in cui la musica era considerata un potente veicolo identitario, destinato ad acquisire, negli anni successivi, un preciso e importante valore politico. Egli stesso dichiarò che molti dei suoi amici, orientati verso ideali di sinistra, lo convinsero che la sua musica dovesse essere accessibile a tutti; ciò lo indusse a semplificare il proprio stile e ad attribuire maggiore rilevanza al canto tradizionale ungherese nelle sue composizioni (Griffiths 1998, p. 9).

L'interesse di Ligeti per il folklore musicale trovò un decisivo impulso nel suo nuovo insegnante di composizione: Sándor Veress era infatti stato allievo diretto sia di Kodály sia di Bartók, e fu assistente di quest'ultimo

presso l'Accademia delle Scienze di Budapest. Come molti compositori della sua generazione, aveva effettuato delle importanti ricerche sul campo in Ungheria, in Transilvania (anche in territorio *szèkely*) e in Moldavia. Il suo linguaggio risente fortemente di queste esperienze e combina melodie tradizionali con una tecnica contrappuntistica estremamente severa, ispirata al Rinascimento italiano (Baalbaki 2020).

Nei suoi anni di studio con Veress, Ligeti approfondì lo studio della polifonia rinascimentale e del contrappunto bachiano. In questo periodo completò più di trenta composizioni, di cui quasi la metà sono destinate al coro. L'attenzione riservata a questo repertorio risulta pienamente comprensibile: le formazioni nate nel dopoguerra erano desiderose di esplorare nuovi ambiti musicali.

Le pagine corali composte da Ligeti tra l'autunno del 1945 e il 1948, nel periodo della sua formazione con Sándor Veress, rivelano una scrittura polifonica raffinata, ma nel complesso di chiara leggibilità. Si tratta prevalentemente di brani per coro misto, generalmente a quattro voci, ma non mancano composizioni per voci bianche (*Betlehemi Királyok,* 1945, *Husvét*, 1946), per coro femminile (*Idegen Földón*, 1945-46) e un brano per coro maschile purtroppo perduto (*Zúgva Árad*, 1948). Sebbene la maggior parte di questi brani consista in elaborazioni di melodie popolari, vi è anche un numero significativo di composizioni originali, basate su testi di autori ungheresi quali Sándor Weöres, Attila József, Sándor Petőfi e Bálint Balassa.

Il *corpus* di composizioni ispirate al folklore magiaro, di maggiore ampiezza, rivela un'immediata assimilazione della scrittura polifonica e una trattazione originale e raffinata del canto tradizionale[4]. La maggior parte dei brani è stata composta tra il 1945 e il 1946 e quasi tutti sono dedicati alla fidanzata Brigitte, rimasta a Cluj, alla quale Ligeti intitolò due interi quaderni di lavori[5] e la raccolta di brevi brani a due voci o

(4) In questo periodo, Ligeti compose elaborazioni di canti popolari, prevalentemente transilvani, anche per altri organici, tra cui *El kéne indulni* (*Bisognerebbe partire*, 1948) e *Dans* (*Danza*, aprile 1948), per pianoforte; *Bölcsőtől a sírig. Népdalok és táncok* (*Dalla culla alla tomba. Canti popolari e danze*, novembre 1948), per soprano, mezzosoprano, oboe, clarinetto e quartetto d'archi; *Három tánc cigányzenekarra* (*Tre danze per orchestra tzigana*, dicembre 1949) e *Népdalfeldolgozások* (*Elaborazioni di canti popolari*, dicembre 1949), per voce e pianoforte.

(5) *Notenbuch 6: Bici füzete* (*Quaderno di Bici*) e *Notenbuch 7: Bi Masodik füzete* (*Secondo quaderno di Bi*). I *Notenbuchücher* 2 e 3 contengono inoltre gli schizzi dei brani ivi contenuti, assieme ad altre composizioni non finite.

per coro misto a due parti *Bicinia Biciae* (*Bicinia per Bici*, 1945, manoscritto). I testi affrontano, non a caso, quasi esclusivamente le tematiche della lontananza, della nostalgia e dell'esilio, caratterizzandosi per un linguaggio espressivo intriso di malinconia nonché per un ampio ricorso a motivi popolari della Transilvania.

Nel 1948, l'Ungheria assistette alla definitiva instaurazione del regime comunista sotto la guida di Mátyás Rákosi, con la fusione forzata degli schieramenti di sinistra e la creazione di un sistema a partito unico. Le epurazioni politiche, sempre più severe, colpirono oppositori e intellettuali dissidenti, mentre il controllo culturale si fece più rigoroso con l'imposizione del realismo socialista, restringendo la libertà artistica e riducendo drasticamente i contatti con i paesi occidentali (Nemeth e Papo 2013). In questo contesto, anche la musica fu soggetta a rigide restrizioni, sancite dall'adesione dell'Ungheria alle direttive emanate dal Congresso dei Compositori di Mosca del 1948, svoltosi sotto la supervisione di Andrej Ždanov. Tali direttive imponevano ai compositori, in sintesi, la semplificazione formale, l'adozione di un linguaggio diatonico e consonante, il rifiuto del soggettivismo e l'allineamento al folklore nazionale (Dalos 2024).

Nel clima di quegli anni, il giovane Ligeti, che inizialmente aveva espresso un certo entusiasmo verso la politica nazionale, poté constatare in prima persona l'inasprirsi delle restrizioni da parte del regime e prese progressivamente le distanze dalla cultura ufficiale, convertita in un mero strumento di propaganda. Ciò portò il compositore a sviluppare un atteggiamento di crescente sfiducia e disorientamento riguardo al futuro della musica ungherese:

> Und dann gab es einen Riesenrückfall so ab 1947, 1948. Ich habe bis 1949 studiert. Nämlich es gab das Merkwürdige, daß bestimmte Umstände, mit denen man sich gar nicht identifiziert, demgegenüber man im Widerstand ist, einen trotzdem einengen (Ligeti e Oehlschlägel 1989, p. 93)

A partire dal 1947, la sua produzione subì effettivamente un drastico calo, anche per quanto riguarda la musica corale, e l'improvvisa fuga in Svizzera di Sándor Veress, nel gennaio del 1949, gettò un'ombra di

profonda incertezza sulla direzione compositiva di Ligeti, già segnata da dubbi.

L'assegnazione di una borsa di studio per la ricerca sulla musica popolare transilvana in Romania offrì provvidenzialmente al giovane musicista un'opportunità di allontanamento e di ripensamento del proprio ideale compositivo. L'importanza di quest'esperienza non risiede soltanto in una più approfondita conoscenza del folklore musicale rumeno o nel perfezionamento delle sue tecniche di indagine, né si esaurisce nell'utilizzo di quel materiale nelle composizioni successive. Lo studio delle intricate trame eterofoniche e delle complesse configurazioni ritmiche delle *colindă*, così come l'impiego di armonie statiche e non funzionali, lunghi pedali e ostinati ritmici, ha segnato in modo profondo la formazione del giovane Ligeti, costituendo un riferimento centrale nello sviluppo del suo stile maturo.

Al suo rientro a Budapest, Ligeti ricevette da Kodály la proposta di un ruolo come curatore presso l'Accademia delle Scienze, nell'ambito del progetto di raccolta della musica popolare avviato da Bartók. Il compositore dichiarò che tale attività non si rivelò congeniale alle sue inclinazioni, in particolare per quanto riguarda il proprio approccio alla composizione e alla ricerca musicale: "Io non ero abbastanza bravo, ai primi di settembre del 1950 dissi a Kodály che quel lavoro non faceva per me. Mi sembrava di collezionare coleotteri" (Ligeti e Roelcke 2003, p. 143).

Grazie ancora all'intercessione di Kodály, ottenne un incarico di docenza in Teoria musicale presso l'Accademia Liszt. In qualità di dipendente statale, Ligeti aveva ora l'obbligo di produrre periodicamente opere che rispondessero ai canoni del realismo socialista, utilizzando un linguaggio semplice ispirato al folklore magiaro e alle opere di Kodály nonché agli ultimi lavori di Bartók. In quel momento, il compositore maturò l'intenzione di riformulare integralmente il proprio stile, emancipandosi dal modello bartokiano. Questa scelta non rifletteva solo il desiderio di costruire una propria identità musicale, ma aveva anche un significato più profondo: rappresentava la propria presa distanza dai modelli culturali prescritti dal regime.

Ligeti afferma che, da quel momento in poi, la sua produzione si suddivise in due categorie distinte: quella espressamente destinata

all'esecuzione pubblica, conforme alle direttive del regime, e quella che egli definì *Schubladenmusik* (Ligeti e Oehlschlägel 1998, p. 95), ossia composizioni che esploravano tecniche innovative e sonorità moderne, ma che, proprio a causa della loro natura sperimentale, non potevano essere diffuse e dovevano quindi rimanere quindi relegate nel cassetto della sua scrivania:

> Als Komponist führte ich einen Doppelleben in Budapest: meine eigentliche Musik schrieb ich für die Schuhblade, ohne Hoffnung auf Publikation und Aufführung. Einige folkloristische Stücke konnten aufgeführt werden – sie dienten als Maskierung. Ich versteckte mich hauptsächlich hinter meine Lehrtätigkeit (Ligeti 2007, p 136).

Gli sviluppi più significativi in questa direzione si riscontrano probabilmente nel repertorio strumentale, come in *Musica Ricercata* e *Métamorphoses nocturnes*. In queste opere, Ligeti non abbandona completamente l'ispirazione folklorica, ma la reinterpreta attraverso vari gradi di stilizzazione e con finalità estetico-poetiche differenti. Ligeti sperimentò delle nuove soluzioni compositive di grande interesse anche nella scrittura corale: composizioni quali *Pletykázó asszonyok* (*Donne che spettegolano*, 1952) e il dittico *Éjszaka-Reggel* (*Notte–Mattino*, 1955) utilizzano elementi musicali minimi per costruire, attraverso la tecnica del canone e l'utilizzo di ostinati ritmico-melodici, una impenetrabile massa sonora in cui non trovano spazio né i tradizionali concetti di sviluppo e contrasto, né tantomeno una direzionalità teleologica ideata a priori. Queste pagine, così come molta della musica strumentale che Ligeti compose fra il 1950 e il 1956, non potevano trovare spazio nel contesto musicale pubblico, poiché troppo complesse e non adatte alle finalità che il regime aveva imposto e dunque non ottennero esecuzione.

Parallelamente, nel catalogo delle composizioni corali di Ligeti emergono numerose rielaborazioni di canti popolari caratterizzate da uno stile più immediato e semplice rispetto alle composizioni del periodo 1945-1947, ma non per questo convenzionali o privi di resa espressiva, come *Kállai kettős (Danze di coppia di Kálló*, 1950), *Lakodalmas* (*Canto di nozze*, 1950) per 4 voci miste, o la raccolta di elaborazioni di

canti popolari per coro di voci bianche *Mátraszentimrei Dalok* (*Canti di Mátraszentimre*, 1955).

In altre opere, tuttavia — come *Az asszony és a katona* (*La donna e il soldato*, 1951), *Haj ifjúság!* (*Hey, gioventù!* 1952) e *Hortobágy* (1953), che il più delle volte sono state concepite per manifestazioni ufficiali — emerge un atteggiamento compositivo sensibilmente mutato rispetto a brani risalenti al suo primo periodo di studi a Budapest. Il folklore si trasforma in un repertorio di formule e temi cui attingere, senza una particolare adesione identitaria o affettiva: il trattamento del materiale popolare assume così un carattere sempre più distaccato e, in alcuni casi, deliberatamente provocatorio, come reazione critica alle pressioni ideologiche della censura e al conformismo stilistico imposto dai compositori allineati al regime. Tale approccio è stato definito da Kerékfy come "utilitaristico" (Kerékfy 2014, p. 95), evidenziando come Ligeti, in questa fase, faccia ricorso al canto magiaro con grande libertà, rielaborandolo e integrandolo con elementi pseudo-folklorici di propria invenzione. Va tuttavia sottolineato che ciò non intacca la qualità espressiva né l'equilibrio formale della scrittura ligetiana, sempre attenta alle esigenze dell'organico corale e capace di dar forma a pagine compiute, solide e ben costruite.

Nel frattempo, la situazione in Ungheria diveniva per Ligeti sempre più intollerabile, segnata da un'oppressione politica sempre più pervasiva e da vincoli stringenti imposti alla libertà artistica, ai quali i musicisti erano tenuti a conformarsi, ritrovandosi così, in maniera più o meno consapevole, complici dell'apparato ideologico dominante. In un contesto segnato da pesanti restrizioni ideologiche, nonché dalla soppressione delle libertà fondamentali e dall'assenza di una prospettiva di miglioramento, il compositore concepì la fuga dalla nazione e, dopo aver assistito alla rivolta popolare del 1956 contro il regime comunista e l'influenza sovietica in Ungheria, nonché alla feroce repressione dell'Armata Rossa, varcò clandestinamente la frontiera per rifugiarsi in Austria.

La fuga di György Ligeti da Budapest rappresenta un momento di cesura determinante tanto nella sua biografia quanto nella sua traiettoria compositiva. Stabilitosi inizialmente a Vienna, si trasferì poco dopo a Colonia, dove entrò in contatto con gli ambienti della musica

elettronica del Westdeutscher Rundfunk e con alcune delle personalità più influenti dell'avanguardia centroeuropea, tra cui Karlheinz Stockhausen e Gottfried Michael Koenig. Questo esilio volontario segnò, dopo un periodo di silenzio compositivo, l'inizio di una fase di intensa sperimentazione linguistica, in cui egli si confrontò criticamente con le tecniche seriali e con le possibilità offerte dal mezzo elettronico, distaccandosi in seguito sia dalla tradizione accademica ungherese sia dagli orientamenti dogmatici della *Neue Musik*.

Per più di vent'anni Ligeti evitò di fare riferimento ai suoi anni giovanili, e in particolare ai suoi precedenti interessi per il folklore e per Bartók: Ligeti non aveva riallacciato il legame con quella che continuava a considerare la sua patria, sebbene dagli anni Sessanta in poi il Paese avesse adottato un modello socialista più flessibile e aperto verso l'Occidente. Per un lungo periodo egli dovette gestire un conflitto irrisolto nei confronti di tutto ciò che concerneva l'Ungheria e la sua cultura. Egli avvertiva, inoltre, l'esigenza di prendere le distanze da ogni sorta di folklore musicale ritenuto, negli ambienti avanguardistici che frequentava in Occidente, inconciliabile con le istanze della modernità. Solo in seguito ne riconobbe il ruolo nella propria formazione e nell'evoluzione del suo linguaggio compositivo.

Il problematico rapporto di Ligeti con il suo passato ungherese si sarebbe risolto solo all'inizio degli anni Ottanta: il mutamento avvenne in modo graduale, alimentato da diverse motivazioni, ma fu dopo la composizione di *Le Grand Macabre* (rappresentata a Stoccolma nel 1978) che l'atteggiamento di Ligeti nei confronti dell'Ungheria iniziò a mutare in modo significativo. L'opera segnò infatti una netta cesura con l'eredità dell'avanguardia, dopo la quale Ligeti attraversò una fase di crisi creativa, determinata tanto da questioni personali (come la morte della madre, problemi di salute e il raggiungimento dei sessant'anni) quanto da uno stallo compositivo, segnato da un'impasse che perdurò per alcuni anni.

Un primo ricorso esplicito al folklore da parte di Ligeti dopo l'emigrazione si riscontra già in *Le Grand Macabre*, con la citazione di una "schottisch-ungarischen Marsch"(Ligeti 1983, p. 59), e nei due brani per clavicembalo composti nel 1978 *Passacaglia ungherese* e *Hungarian Rock* i quali, oltre all'esplicito riferimento nel titolo alla nazione

magiara, integrano allusioni a canti tradizionali transdanubiani e melodie della regione di Szék, nel distretto transilvano di Cluj (Kerékfy 2015a).

È nel *Trio per violino, corno e pianoforte* (1982), che le allusioni al folklore dell'Europa orientale rivelano in modo particolarmente esplicito e consapevole la complessità del rapporto di Ligeti con la propria storia. Ciò emerge in varie forme, dall'evocazione dell'*Alphorn*, che il compositore aveva conosciuto durante la sua infanzia in Romania, alle melodie ispirate alle nenie ungheresi, alla citazione del canto popolare *Én az uccán* raccolto da Ligeti durante il suo viaggio di studio in Transilvania e già rielaborato in *Inaktelki nóták* per coro a due voci miste nel 1953 (Kerékfy 2015b).

Parallelamente a una dimensione musicale che restituisce una visione quasi idealizzata e intrisa di nostalgia nei confronti del suo passato ungherese, negli scritti e nelle interviste di Ligeti (Ligeti e Oehlschlägel 1989; Ligeti 2001) affiora progressivamente una denuncia lucida e amara rispetto alle costrizioni vissute durante gli anni del realismo socialista, in particolare della censura, dei vincoli imposti alla libertà espressiva e delle limitazioni al linguaggio compositivo. A ciò si aggiunse la frustrazione per l'impossibilità, in quel contesto, di accedere alle esperienze musicali internazionali, che erano rimaste in larga parte sconosciute ai compositori dell'Europa orientale.

Nello stesso periodo, Ligeti torna a dedicarsi alla scrittura corale a cappella, dopo una fase di distacco che aveva fatto seguito a *Lux Aeterna* (1966). In questa rinnovata prospettiva si collocano le *Drei Phantasien nach Hölderlin* (1982) e, l'anno successivo, i *Magyar Etűdök* (*Studi magiari*). Questi ultimi sono basati su testi del poeta ungherese Sándor Weöres, figura centrale della letteratura magiara del Novecento, che Ligeti ammirava profondamente sin dalla giovinezza; già negli anni giovanili Ligeti aveva esplorato la sua poesia, impiegandone versi in opere corali come *Magány* e *Pletykázó asszonyok,* tra le altre (Bauer 2012). Tale scelta non solo riflette un'intensa affinità poetica, ma segna anche un consapevole ritorno alla lingua e alla cultura ungherese, che dopo decenni di distacco tornano a occupare un ruolo centrale nel suo immaginario artistico. Nei *Magyar Etűdök,* e in particolare nei brani II e III, si riconosce un richiamo evidente alle sonorità della tradizione musicale

ungherese, grazie all'impiego di melodie tradizionali ungheresi (Kerékfy 2014, p. 110).

La sua posizione, ora più chiara, evidenzia una riconciliazione tra le diverse componenti della sua esperienza, che non sono più in conflitto ma si fondono in una visione complessa e articolata; questo cambiamento si riflette anche in numerose altre composizioni risalenti agli anni successivi: ad esempio i lamenti funebri nello studio *Automne a Varsovie* (1985) e il *Concerto per pianoforte e orchestra* (1988), o il celebre movimento *Hora lungă* della sua *Sonata per viola* del 1994 (Kerékfy 2015b).

L'ultimo lavoro di Ligeti completato prima della sua morte, *Síppal, dobbal, nádi hege dűvel* (*Con piffero, tamburo e violino di canna,* 2000) presenta delle evocazioni del folklore ungherese, pur non contenendo citazioni dirette; nel secondo movimento intitolato *Néptánc* (*Danza popolare*), vengono utilizzati ad esempio sia il modo 'acustico', descritto da Bartók come caratteristico della musica rumena, sia i modelli ritmici e melodici tipici della tradizione magiara e del nord della Transilvania (Kurtág 2009, p. 107).

In conclusione, il rapporto multiforme di György Ligeti con la propria identità, intesa sia a livello personale che musicale, si configura come un intreccio denso di vicende biografiche, sullo sfondo di cruciali eventi geopolitici e affetti personali. Le contraddizioni scaturite dalla sua iniziale esperienza con i canoni del realismo socialista, culminata poi nella scelta dell'esilio, non riescono in realtà a recidere un legame primario e costante con le sue origini, un incanto che riaffiora nelle sue esperienze compositive più mature.

Riferimenti bibliografici

Baalbaki I. (2020) *From Ethnomusicologist to Composer. Sándor Veress and the Moldavian Collection*, "Artes. Journal of Musicology", 22(1): 245–261.

Bartók B. (1955) *Musica popolare ungherese*, in B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Einaudi, Torino, 59–76.

Bauer A. (2012) *Singing Wolves and Dreaming Apples: The Cosmopolitan Imagination in Ligeti's Weöres Songs*, "Ars Lyrica", 21: 1–39.

Burde W. (1993) *György Ligeti. Eine Monographie*, Schott, Zürich.

Dalos A. (2024) *1944, 1948 and Other Cultural Traumas. Bence Szabolcsi's Path from the Labour Camp to Zhdanovshcina*, "Muzikologija", 37: 47–62.
Elekes T. e P. Gyenizse (2024) *The Historical Szekely Land and its Present–day Spatial Division*, "Regional Statistics Issue", 14(2): 401–409.
Gallot S. (2010) *György Ligeti et la musique populaire*, Symétrie, Lyon.
Gát J. (1954) *A zongorajáték technikája*, Zeneműkiadó, Budapest.
Griffiths P. (1998) *György Ligeti*, Robson Books, London.
Jeppesen K. (1930) *Kontrapunkt. Vokalpolyfoni*, Wilhelm Hansen, Copenhagen–Leipzig.
Kerékfy M. (2014) *A Kelet-Európai Népzene Hatása Ligeti György Zenéjére*, tesi di dottorato, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest.
——. (2015a) *Ironikus önarcképek? Ligeti György: Hungarian Rock, Passacaglia ungherese*, "Magyar Zene", 53(2): 164–180.
——. (2015b) *Népzene és nosztalgia. Ligeti György Kürttriójában*, in Á. Dobszay, Zs. Domokos, L. Péteri e L. Vikárius (a cura di), *Szekvenciáktól szimfóniákig. Tanulmányok Liszt, Bartók és Ligeti 140 éves Zeneakadémiája tiszteletére*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 206–211.
——. (2016) *Folkloristic Inspirations in the Music of György Ligeti: Problems of Identification and Interpretation*, "Musicologica Istropolitana", 12: 243–265.
——. (2016) *Verwendung, Verleugnung, Wiederentdeckung: Ligeti und ethnische Musiken*, "Studia Musicologica", 57(1–2): 35–47.
Kodály Z. (1970) *Pentatonicism in Hungarian Folk Music*, "Ethnomusicology", 14(2): 228–242.
Kurtág G. (2009) *Mementos of a Friendship: György Kurtág on György Ligeti*, in B.A. Varga (a cura di), *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, University of Rochester Press, Rochester, 105–115.
Ligeti G. (1983) *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, Eulenburg Books, London.
——. (2001) *Between Science, Music and Politics*, in *Kyoto Prizes & Inamori Grants*, Kyoto, 231–268. https://www.kyotoprize.org/wp-content/uploads/2019/07/2001_C-1.pdf (ultimo accesso 29 giugno 2025).
——. (2007) *Gesammelte Schriften (Vol. II)*, a cura di M. Lichtenfeld, Schott, Mainz.
——. *Complete Works for a Cappella Choir*, SWR Vokalensemble, Yuval Weinberg, conductor (CD, Naxos, SWR19128CD, 2023).

——. e D. Bouliane (1989) *Stilisierte Emotion: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane*, "MusikTexte", 28(29): 52–62.

——. e R. Oehlschlägel (1989) *Ja, ich war ein utopischer Sozialist: György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel*, "MusikTexte", 28(29): 85–102.

——. – Roelcke E. (2004) *Lei sogna a colori? György Ligeti a colloquio con Eckhard Roelcke*, Alet, Padova (ed. orig. *Träumen Sie in Farbe?*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003).

Malina J. (2014) *Nyitott szellem egy zárt országban: 100 éve született Gát József*, "Muzsika", 57(1): 16–18.

Nemeth A. – Papo A. (2013) *Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, Luglio Editore, Trieste.

Gosta P. e J.B. Haberlen (2000) *The Hungarian School of Choral Composers, 1950-2000*, "The Choral Journal", XLI(1): 29-35.

Pustijanac I. (2013) *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

Tiplea Temes B. (2017) *Ligeti and Romanian Folk Music. An Insight from the Paul Sacher Foundation*, in *György Ligeti's Cultural Identities*, a cura di A. Bauer e M. Kerékfy, Routledge, London–New York, 181–203.

Viski J. (1950) *Four Young Composers*, "New Music Review", 1(6–7): 42.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591613
pp. 229-243 (giugno 2026)

L'INCANTO DELL'ALTRO
OMBRE, CIELI, VOCI E FUTURI DEI NUOVI INTERPRETI
GIORGI GIGASHVILI
VALENTIN MALININ

MARGHERITA ANSELMI

Title in English: *The Enchantment of the Other. Shadows, Skies, Voices, and Futures of the New Interpreters. Giorgi Gigashvili, Valentin Malinin*

Abstract: Two brilliant young talents from Eastern Europe, Giorgi Gigashvili (Tbilisi, Georgia, 2000) and Valentin Malinin (Nizhniy Novgorod, Russia, 2001), not only represent but indeed embody imagined and possible worlds, as well as existential perspectives tied to the figure and role of the artist. Although both are professional pianists, they are complete musicians: each, in a highly personal and markedly different manner, also draws on the enchantment of the human voice to evoke the legacy and future of music. Their pianism is, in both cases, spellbinding and magnetic — rich in history, in newfound awareness, and in stylistic balances and positions that are decidedly original, offering a reflection on the meaning of the human condition.

Keywords: Giorgi Gigashvili; Valentin Malinin; Piano Music; Interpretation; Artist's role

Due fulgidi talenti dell'Est Europa, assai giovani, Giorgi Gigashvili (Tbilisi, Georgia, 2000) Valentin Malinin (Nizhniy Novgorod, Russia, 2001) rappresentano, anzi qui incarnano, mondi sognati e possibili, e prospettive esistenziali legate alla figura e al ruolo dell'artista.

L'uno e l'altro, benché pianisti di professione, sono musici completi: e attingono — in modi personalissimi e assai differenti l'uno dell'altro

— anche all'incanto della voce umana per significare eredità e futuro della musica. Incantatorio e magnetico è peraltro il pianismo dell'uno e dell'altro; e pieno di storia, di nuova consapevolezza, di equilibri e posizioni stilistiche decisamente inedite, che dicono del senso dell'uomo.

1. Giorgi Gigashvili

Giorgi Gigashvili: splendido pianista, è vincitore del secondo premio al Rubinstein 2023 — acclamato però come artista prediletto da un pubblico israeliano assai espansivo, competentissimo, così entusiasta da esplodere in un applauso fuori contesto alla fine del primo tempo del suo travolgente, caldo, magnetico *Terzo* di Prokofieff.

Gigashvili è il catalizzatore di quella strana, autentica forma di amore che avvince il solista alla sua audience (forma di amore di cui andrebbero finalmente indagati i presupposti e i possibili sviluppi, e che, come vedremo, può essere veicolo di vere rivoluzioni innescate da un'arte *agìta*).

Il suo eccezionale carisma si sostanzia in primo luogo di talento immenso, che contempera vera maestria concertistica e apertura a generi musicali non classici. E poi l'appeal fisico forte, la simpatia innata; la grande umanità che traspare da ogni gesto. Il lieve difetto - la balbuzie — pare ornarlo di quella incrinatura che è segno di vocazione e benedizione.

Tutto ciò che Gigashvili dice ed è risulta interessante, in più sensi.

Innanzi tutto: Giorgi parla di sé in chiave stranamente schumanniana, abitato com'è — dice — da tre componenti, personalità, vocazioni. La prima porta il suo nome completo: Giorgi Gigashvili. In questa veste egli è il pianista classico, la punta del concertismo emergente. Innamorato del pianismo di Martha Argerich, suo idolo, è già compiuto interprete di nobilissime pietre miliari della letteratura, poste (racconta) sul suo cammino dalla mamma sin dall'infanzia: Mozart, Schubert, Prokofieff, Beethoven, prediletti subito e oltre ogni dire. E un primo coronamento di tale poliedrico amore è segnato dall'album *Meeting my Shadow* (2023): l'assetto è classico, ma il cd risulta costituito da un florilegio di brani che insistono più sulla qualità accattivante della sua figura che sull'inserimento di questa in un quadro storicistico,

ove l'artista risulti anello di catene accreditate di interpretazioni e scuole [Variations and Fugue in E-Flat Major, Op. 35: VII. Variation 6]. È il titolo, pure, ad essere interessante. Qual è la sua ombra? È ciò che trova nella musica stessa, e che lo apre ad altre dimensioni del possibile? È ciò che l'artista teme e trattiene, esorcizza o trasforma? È quel che incontrerà nel lungo viaggio esistenziale che lo attende? Oppure sua ombra è il pubblico stesso, desideroso d'emozioni forti, e munito di infallibili antenne, che profondamente lo ama e lo ispira?

La seconda componente ha nome *Gigash* (talvolta traslitterato in Gigash): ecco il musicista aperto al pop, che canta e suona e si esibisce alla televisione georgiana sin da bambino.

La personalità n. 2 — Gigasha — è l'artista modernissimo che non registra né coltiva significative differenze tra Beyoncé — che riconosce tra le sue fonti d'ispirazione — e Chopin (sic); è l'improvvisatore che fa duo con Nini Nutsubidze, voce poetica georgiana che con un filo di fiato canta canzoni tra il patriottico e il sentimentale (ascoltiamoli qui: https://www.youtube.com/watch?v=fECOhm4kWYM — percepiamo subito la melanconia infinita che fa di *Nini* un simbolo, e che lui, Giorgi-Gigasha, controbilancia con abbracci solari e sorrisi pieni di umanità); Gigasha è pure il pianista di gruppi decisamente pop come i Janngo; e si fa riprendere a casa, mentre improvvisa su pianoforte verticale un accompagnamento alle melodie di Kato Kvaratskhelia senza spocchia né complessi di sorta (https://www.youtube.com/watch?v=Vnx7w2RhCJ8).

Anche quando la maestria pianistica di Gigasha appare del tutto sproporzionata alla caratura degli altri musici, lui si fa capace di condurre il gioco con tanta naturalezza — amorosamente *coinvolto* com'è in ciò che suona — che il risultato è armonioso e comunque significativo.

È caloroso questo ragazzo, e grato: a molte donne: alla madre, alle colleghe artiste e alla manager Sonya, spesso nominata, che "crede in lui" e che "gli legge nell'anima", e che lui recepisce "like a mother figure" (sic qui, https://www.youtube.com/watch?v=fY040fnVt4Y&t=25s, al min. 14). E il dato dovrebbe fare riflettere. Sonya Simenauer è capace di intuire e valorizzare la sua verità interiore, che il pubblico infallibilmente capta. Ella non ricopre il ruolo del semplice impresario, ma del mentore, del coach, del punto di riferimento, dello specchio.

In concorso, corrisposto da un pubblico spesso in *standing ovation* al suo indirizzo, Giorgi sorride largamente ed è felice, ma si commuove, e non lo nasconde: qui l'esaltante suo *Terzo* di Prokofieff completo, con bis finali, https://www.youtube.com/watch?v=YBQKGZsjGJo.

Lontanissimo dall'estremamente compito Ferro, che pure ha offerto interpretazioni di gran classe — e che però in confronto pare più vicino al mondo di Lipatti anziché al nostro — Giorgi sa improvvisare: ti è vicino, e non ti esclude, ma seduce con una autenticità indubitabile, annullando o fendendo con naturalezza le barriere della musica classica, e procedendo in diagonale, indossando, nella medesima serata, numerose vesti. Spesso, ripreso dalla tv nazionale come dal Beethovenfest di Bonn, passa dalla musica leggera a Schumann a Scarlatti, e dalla improvvisazione al bis poetico, dividendo con amici gloria, popolarità e logica dello spettacolo: e il pubblico, soprattutto georgiano, compartecipa a un evento ben più che intrattenitivo, ove è in gioco il senso della vita stessa (https://www.youtube.com/watch?v=joQBDoT7_-A).

Perché, ecco, la terza componente, di Giorgi è legata all'attivismo politico: l'identificazione del puro nome di battaglia con quello della amata Georgia è autoevidente e fortissima, e segno di destino ed elezione. Né più né meno, Giorgi raccoglie e riscatta il cuore stesso della sua gente, che nella intangibile e infinita figura dell'artista vede da tempo immemorabile un riflesso del popolo, e un motivo di orgoglio che discende da prestigio poetico, prima ancora che carrieristico. Giorgi\Georgia risponde ai *suoi* con il medesimo impegno, con eguale tasso di amore: anch'egli, come i giovani conterranei, è incline a vedere negli USA un baluardo contro la prepotenza postsovietica, e nel *way of life* occidentale (più precisamente statunitense) un sogno, un approdo, un ideale: e una diga contro imperialismi russi viciniori, ritenuti antistorici e insopportabili, aggravati da censure e palesi limitazioni del talento.

Così è del 2023 il suo primo concerto alla Carnegie Hall, che il pianista vive come consacrazione a una appartenenza, a una amicizia che salva e onora: non solo lui, ma l'intera Georgia, e il significato della sua storia, e il senso del suo futuro.

Il *lifestyle* che l'estremo occidente porta con sé, *divertissement* compreso, seduce e ispira. (Qui l'intervista completa https://www.youtube.com/watch?v=rhbqXvkeFl4; v. a questo preciso proposito min. 5) La

grande serata tra il rock e il politicamente impegnato non è mai solo innocua messa in scena né pura catarsi né sballo, ma innesco, denuncia, segno; è evento che vive del Noi (non del puro Io senza Tu), ovvero di una dimensione che la pavida società occidentale pare avere cinicamente perduto di vista, incapace com'è, oggi, di assaporarne il senso.

Nella grande intervista in lingua georgiana (qui un tratto: https://www.youtube.com/watch?v=afGx_ew1XFE) Gigashvili ripercorre il clima delle giornate precedenti la sua partenza per il Concorso Rubinstein: clima difficile, copiosamente attraversato da folgori rivoluzionarie e manifestazioni di protesta politica cui l'artista è chiamato a partecipare – e non si sottrae al suo compito (min. 7).

È indubbiamente un animale da pubblico, come in gergo si usa dire: uno che ti raggiunge, che vuoi vedere, e che giustamente è ripreso in viso, mentre suona. Lontanissimo dalle volgarità ridanciane di Lang Lang, il suo viso dice molte cose: sulle espressioni del volto si riverbera irredentismo, dolore secolare, riscatto, ricordo, lacerazione, nuova speranza; il tratto neoromantico, che lega certe colonne interpretative a una sorta di autobiografia ampia di Giorgi\Georgia, è evidentissimo, e la sua traduzione del repertorio classico dialogica e aperta. E di una vitalità straordinaria. La sua Stalingrad (la Settima Sonata di Prokofieff), anche quella del Gigashvili diciassettenne (se ne trova risultanza su YouTube), è mossa da *rubati*, frantumata da rigature e poi ricomposta da algoritmi che non avevamo mai sentito, né nella concezione sovietizzante (anch'essa sublime) di Ashkenazy e di Pollini, né nella interpretazione visionaria di Richter e di Alexei Sultanov, né, ancora, nella resa inconcepibilmente barocca, genialissima, di Glenn Gould: Gigashvili fa invece dell'intero pezzo — soprattutto del Precipitato — una colonna sonora della *sua* rivoluzione permanente; e lotta contro consuetudini interpretative ingessate e convenzionali, immettendovi potenti correnti sovversive; *quel* Prokofieff è forse immaginato come compagno di battaglia cui restituire voce, temperie romantica, instabilità, sogno.

Nella voce di Giorgi\Georgia risuona un coro che scandisce all'unisono i versi di Eschilo:

> E faccio voti che mai la Stasis
> insaziabile di lutti

si scateni in questa città,
né la polvere, imbevuta di nero sangue dei cittadini, mieta sciagure
[...] che vogliono sciagure a saldo di sangue.
Ma contraccambino
gioia con gioia, nell'intento concorde al bene comune,
e odino con unanime cuore: a molte sventure questo
è rimedio tra i mortali
(Eschilo, *Eumenidi* 978-88).

Rimedio alla sciagura è dunque l'arte; arma di lotta e di deterrenza è l'arte; sogno di nuove albe è ancora l'arte, amplissimamente intesa.

Il suo Mozart è fresco e grave a un tempo (come l'andatura fisica che caratterizza lui, Giorgi: dinoccolato e insieme leggermente goffo, ragazzone dai pantaloni corti fuori dalla sala – e alato messaggero dell'indicibile non appena sale sul palco). Il suo Beethoven è affrancato dalla visionarietà russa che talvolta inclina verso il bozzetto e la descrittività impressionistica, o all'opposto tende verso una forma ponderosa, dilatatissima e tragica: no, è un Beethoven giovane e saldo, che sta in piedi veicolando tradizioni germaniche non lontane; e che però è epidermico e plastico, già slavo e sempre cantabile, sorridente e vitalissimo https://www.youtube.com/watch?v=QhLP4GLPRIY

Comunicativa abnormemente efficace, genialità e tratto messianico caratterizzano anche l'altra alta figura d'artista, che però esprime e veicola altre sublimità, altri mondi, altri talenti - quelli legati all'anima russa più nobile e pura: Valentin Malinin.

Il confronto tra i due, e qualche conclusione che proveremo a trarne con riferimento ai nostri tempi e luoghi, sarà l'oggetto del prossimo paragrafo.

2. Valentin Malinin

Erroneamente si ritiene che il massimo fulgore dell'immaginario sia toccato tardi, quando siamo adulti. È falso: a diciannove anni si è già uomini e donne compiuti, capaci di sintesi originalissime tra passato e futuro, e di non inibita creatività; e bisognerebbe restituire credito a questa prima *Vollendung* — che sovente poi si incrina. Sì: nel giovane

musico dotato di pensiero è ben viva una particolare lettura, introiettata e proiettata, delle crisi, delle guerre, delle grandi speranze, di cui sempre l'artista è recettore e specchio. Vi alberga anche il più nobile sentore della magia e dell'arte.

Ebbene, chi è oggi il musico? È solo (solo!) interprete dei capolavori del passato, o agente (addirittura e anche) di una ipermodernità abitata da visioni ambigue e grandiose, a noi ancora sconosciute?

Insomma si sottomette egli (ella) a necessità immanenti oppure fa appello alla libertà creatrice e all'unicità del suo animo, e si dispone così a cambiare il mondo?

Non conosco personalmente Valentin Malinin (Nizhniy Novgorod, Russia, 2001) ma ne seguo ciò che posso da anni: credo che si tratti di uno degli artisti emergenti più interessanti, capace di contemperare l'uno e l'altro versante: quello destinico, legato all'esser russo, dato che egli incarna con convinzione e onore, e l'altro, connesso alle sorgenti di un'arte panica che si spande oltre ogni confine.

Compositore e pianista, uomo colto con forti inclinazioni filosofiche e fisico–matematiche, è certo anche ragazzo dei nostri giorni: sportivo, nuotatore d'inverno, coraggioso sostenitore di sue proprie posizioni complesse, contempera — anche musicalmente parlando — l'infinito della tradizione russa, l'abisso del qui e ora e il sole del futuro. È così anche il suo aspetto fisico, apollineo e dionisiaco insieme: è dorato, raggiante comunicativa e giovanile baldanza, e insieme notturno e capace di esasperate espressività. In lui la lucidità di analisi vive intrecciata alla resa efficacissima e calda.

Educatissimo e composto, non appena siede al suo strumento Malinin si trasforma in mago ed evocatore di mondi, a un passo dal volo; preda e signore di ciò che suona, pare proiettato verso una fiamma a noi invisibile, che si accende nella matematica dei rapporti aperta paradossalmente alla più libera danza, e nel gesto che da quelle linee necessitanti nasce — assoluto, autorevole, eloquentissimo, sciamanico. E nella risoluzione dell'Artista in ciò che diventa — soprattutto in pubblico. Skrjabiniano per vocazione (vi ho accennato in altri articoli), Malinin è sacerdote di un rito orfico, dai tratti panici e profetici. Solennità, severità e gioia, ed elitarismo e insieme magnetismo che raggiunge

tutti; e ancora tenerezza, bisogno vitale e intimo di comunicare: queste le componenti vive e operanti in Valentin Malinin, uomo già complesso, musicista che non semplifica ed è disposto a percorrere e proporre strade ardue.

È fondamentalmente pianista: atleta del concertismo, è vincitore di grandi concorsi (è secondo al Ciaikovskij, ove ha performato in modo praticamente perfetto; ma ha pure una attività compositiva notevole: spazia volentieri, si direbbe per necessità esistenziale, tra generi e destinazioni assai differenti. Estemporaneità e ispirazione lo visitano di notte, e a questa consegna le sue improvvisazioni, simili a intimi colloqui dell'anima. Ascoltiamo questa, per esempio, aperta dalle sue stesse parole: *Shadow of Dance* è nata nel cuore di uno dei riti di passaggio più ricchi e misteriosi, di cui Malinin vive la pregnanza iniziatica; solo i bimbi ne colgono il tratto inquieto e insieme felice: "I miracoli accadono a Capodanno! Qualcosa di simile a Hoffmann: ascoltate bene, bambini! Improvvisamente, in ogni angolo inizia un silenzioso bisbiglio […] e qui un fruscio: sì, dietro sedie e armadietti! […] E ora un orologio a muro parla, tic-toc, tic-toc …! Dolcetti, doni […] scoppi, piste di trenino, ricordi" (https://www.facebook.com/valentik25/videos/512550097838646?locale=it_IT).

Così, il caro ragazzo è anche un sognatore, e un cultore di fiabe romantiche tedesche! Eppure i suoi fantasmi qui ricordano Goya, e le calde atmosfere del Sud.

Ecco l'annuncio di un suo concerto (la fonte è per me la sua pagina facebook cui attingo come posso), accompagnato da profonde, critiche considerazioni, e da una "confessione": "Recentemente nella vita concertistica russa i recital solistici stanno diventando sempre più rari. Per motivi puramente commerciali si preferisce abbinare il solista a una orchestra, dando luogo a serate sempre più fragorose e spettacolari". A parte la corruzione stilistica che ciò implica, e che Malinin sottolinea in vari altri luoghi, ciò che si perde è altro: " […] E stare soli con se stessi, parlare intimamente di complesse questioni di cuore, condividere il momento con persone care e amate? A volte lo si desidera così tanto che salire sul palco per una confessione-monologo con il tuo pubblico diventa un momento davvero prezioso […]. La musica di questo concerto esprime tutto ciò che ho vissuto ultimamente: l'intera tavolozza

di pensieri, esperienze, speranze […] Non vedo l'ora che arrivi mercoledì sera per condividere ogni cosa con voi, cari ascoltatori. Venite, ne sarò molto felice!".

https://www.facebook.com/photo/?fbid=1990697324686988&set=a.900947606995304&locale=it_IT

Ecco, questa idea di concerto come reciproca offerta, e di rischiosa, nuda condivisione intima, è densa di toni affettivi e, forse, tipicamente sua. Naturalmente essa presuppone, anzi esige, un destinatario preparato, concentrato, all'altezza del dono.

Porta effettivamente il suo pubblico verso lidi non facili, e consapevolmente, allontanandosi da sentieri scontati: Lokshin (*Variazioni* 1953, eseguite in occasione di un festival alla memoria, organizzato da Malinin stesso, Prokofieff (la marmorea e implacabile *Sesta Sonata*, a titolo di esempio https://www.youtube.com/watch?v=rjs22CHD0ms&t=901s); molto Beethoven, lo Skrjabin più arduo (qui i *Tre Studi* op. 65 https://www.youtube.com/watch?v=qRAqT20YS5g; ma c'è molto altro — bisogna davvero vedere e sentire le *Sonate Terza* e *Quarta*, *Poème Tragique*, *Valse* op. 38, il Concerto); e ancora Germaine Tailleferre, Ravel, Bartòk; e un Rachmaninoff, un Ciaikovskij poco inclini al puro sentimento, ma letti in senso strutturale, spesso parossistico o apocalittico: https://www.youtube.com/watch?v=YVZqfrqsoSA.

In ciò estremamente lontano dalla bonarietà di Gigashvili, Malinin è esigente, e per certi aspetti conservatore, legato alla sostanza dell'evento musicale colto, cui pretende si attinga senza fronzoli, con la sacralità del caso. Ha un senso antiamericano, credo proprio, della scuola e della prassi concertistica. Soffre di inesplicabile nostalgia per una utopica Città degli Artisti: aveva salutato con grande favore, qualche tempo fa, la fondazione di una "nuova Peredelkino" — un luogo ove non solo le sperimentazioni, ma anche i dialoghi senza altra barriera che il rispetto reciproco siano il pane delle giornate, ove la natura stessa, artisticamente visitata e assimilata, sia fonte viva di ispirazione. Sogna un mondo che a tratti cerca di costruire, attingendo alle sue radici, e stringendo interessanti rapporti con musicisti e intellettuali anziani e aperti, con il più grande rispetto, con il massimo entusiasmo.

Non rifiuta i generi musicali altri dal classico; si guardi qui, per esempio: https://www.youtube.com/shorts/PWFOBEYcVFM. Una

straordinaria performance jazzistica che non ci saremmo aspettati, sempre declinata in senso alto e grande.

Lamenta un degrado della qualità della didattica: i professori migliori sono mortificati da una ripartizione ingiusta dei talenti nelle classi; ciò lo "offende", in nome della dignità delle sue stesse docenti: le amate Mira Marchenko e Katarina Baras. Ricorda i tempi in cui — lui era poco più che fanciullo — presso il Conservatorio di Mosca si soleva improvvisare concerti spontanei e quotidiani, e le sperimentazioni in risonanza con altre forme d'arte mettevano capo a discussioni appassionate: rimpiange quella vita semplice e altissima, recentemente sacrificata a favore di una solitudine competitiva, con un uso troppo parco delle sale — magnificamente restaurate, con marmi lussuosi, certo, ma vuote, lontane, riservate a poche occasioni ufficiali. È indiscutibilmente colto, e, se il caso, difende proprie idee anche impopolari. Si spinge sino a invocare la censura a proposito di certi luoghi del cinema contemporaneo, a suo parere lesi da gratuita e oscena volgarità; e resta da solo, tra i molti discussant suoi pari, a sostenere il radicalissimo punto di vista: è disposto in verità a legittimare qualsiasi cosa, se artisticamente motivata[1].

L'uomo è dunque complesso, e abita un mondo per molti aspetti lontanissimo dal nostro, di cui intravediamo chiare componenti politiche, non semplici né univoche. C'è, come in Gigashvili ma declinata in senso spiccatamente russo, una correlazione stretta tra visioni del mondo e del futuro, ispirazione, interiorizzazione di eventi crudi e sublimi: ciò converge in una multiforme e impegnata creatività — e lo vedremo esaminando alcune delle sue composizioni. (Qui https://www.youtube.com/watch?v=Frdsym35fC4&list=PL-19hik-KAb6-dALFOSHxPqNh5RVy3ZT2 una buona antologia pubblicata da Malinin stesso in forma di playlist — *My Works* — cui manca tuttavia la trascrizione per pianoforte da Bizet, I pescatori di perle, pure molto ben riuscita, con reminiscenze di Liszt e Rachmaninoff, qui eseguita come bis; https://www.youtube.com/watch?v=Frdsym35fC4&list=PL-19hik-KAb6-dALFOSHxPqNh5RVy3ZT2).

In bono veritas (2022), per Coro misto, non manca di sublimità: pare celebrare la geniale intuizione linguistica che riconduce il *Ver–bo* a una

(1) Qui l'intervista completa, di grande interesse: https://vk.com/@maliesceni-portret-pianista-i-kompozitora-valentin-malinin.

crasi in *interiore homine* tra *Verum* e *Bonum*. L'aria è già satura del profondissimo trauma della guerra, che i versi dello stesso Malinin, composti un anno prima, anticipano profeticamente. Come in Qohelet, come in Giobbe, un grido si leva dall'umanità sofferente (Oh, annus horribilis! […] Lux in tenebris!); e la semantica "figurativa e sonora", davvero tragica, in cui la musica è avviluppata, è riscattata solo alla fine, con un'apertura alla speranza di tipo socratico, ove ragione e pietà si fondono. Prende corpo la necessità di nuovi e più luminosi orizzonti: "Un sole alberga in fondo al cuore di ogni essere umano - lasciamolo semplicemente risplendere".

Памяти неизвестного солдата (*In memoria del Milite ignoto*) per Coro e Soprano solista, è per certi versi più scabroso. Concepito quando Malinin ha diciannove anni, nel 2020, in occasione di due anniversari, il duecentocinquantenario della nascita di Beethoven (1770 – 2020) e il settantacinquesimo della sconfitta dei fascismi (1945 – 2020), è stato eseguito presso il Conservatorio di Mosca pochi mesi fa https://www.youtube.com/watch?v=Frdsym35fC4. L'alchimia emotiva e circostanziale è qui delicata, mista, allusiva e insieme chiara. Il testo dell'opera è una lirica del poeta e grande medico sovietico-israeliano Ion Lazarevic Degen[2]: vi si celebra con enorme pena la caduta in guerra di un giovane grandissimo musicista, le cui partiture scritte al fronte risentono di tutto ciò che qui converge: "abbiamo seppellito oggi il novello Beethoven!".

Ambizioso, il pezzo è grande sintesi di spazi e tempi. Da un lato la musica stessa — come nei madrigali di Gesualdo — segue la lacerazione del testo e ne amplifica le fratture, dicendo altro: dicotomie, micropolifonie, "strati politonali" evocano stridore di denti e dissonanza cosmica ("[…] dolore e lacrime nel grido di una donna […] risuonano in versi sparsi della poesia […] a simboleggiare distruzione, destini spezzati – ciò che rimane dopo la guerra"). Dall'altro lato qualcosa in noi si ostina (nonostante la morte, nonostante la vita, nonostante la finale

(2) Il significativo aggancio a Degen (Mohyliv-Podil's'kyi, 1925 – Giv'atayim, 2017) meriterebbe qualche approfondimento. Tragica figura di combattente per l'Armata Rossa, è ebreo nato in Ucraina e fervente comunista. Artista e scienziato, fu poeta e ortopedico di prim'ordine giungendo a tentare in Israele, con successo, un trapianto d'avambraccio. A Degen stesso, più volte decorato, venne amputata una gamba nel 1945 a seguito di ripetute ferite di guerra.

destinazione al silenzio) a intravedere il senso redentivo di quel che avviene, in sé nero vuoto: il senso è in quell'arte sovrasemantica che trasfigura, denuncia, avvicina mondi. In forza di ciò il soprano intona una melodia acutissima sull'Allegretto della Settima Sinfonia di Beethoven, con effetto di contrappunto particolarmente tragico; allora i fantasmi di quelle partiture – irrecuperabili, disperse, troncate come il finale del pezzo, come le nostre vite – mutano il linguaggio in suoni onomatopeici, e così cantano i brandelli di umanità rimasti.

"L'opera si conclude con un inesorabile battito di metronomo – claves – che simboleggia il minuto di silenzio in memoria degli eroi caduti".

Chi è il poeta? E chi il sublime Musico di cui non viene fatto il nome? Sorge un fulgido sospetto: che l'allusione sia ai nostri giorni, e che la *débacle* abbia inizio proprio nel 2020, quando, forse, la morte di un secondo nuovo Beethoven preconizzò l'incredibile mattanza di talenti che da ambo le parti ora devasta e fa soffrire. Si pensa subito alle *Lamentazioni* e *Consolazioni* di Sergei Bortkiewicz eseguite nel 2022 da Mira Marchenko, insegnante nel nostro, nei primi mesi di guerra: evento commovente e probabilmente sottaciuto, che dice e mostra, e invoca e spera: Marchenko, il cui nome suona ucraino.

Ma è davvero così impossibile salvare ambo le parti? La domanda vibra come sottotesto dell'intero concerto[3].

La musica, si direbbe, svuota la guerra della sua *hybris*, e si carica di lacrime e costernazione anche per il nemico, come vuole Simone Weil.

I *Four Apocrypha in the Spirit of Mass*, dedicati "agli oppressi, ai sofferenti, ai coloro che sono morti prematuramente" (Valentin Malinin — '*Four Apocrypha in the spirit of Mass*' for violin, viola, cello and piano) rivelano un animo inquieto, un anelito religioso pieno di strani spunti: gli interessa forse il pensiero gnostico? Cosa cerca?

Le quattro sezioni che compongono l'opera, concepita nel 2019 e qui eseguita nel settembre 2022, sono fortemente eterogenee eppure segnano, ognuna, la segreta geografia di un'opera unica, ove — raccomanda l'autore – "la fine di ciascun brano sia spaccatura, strappo nel tessuto del tempo e insieme continuum, conservando drammaticità e senso

(3) Qui il sublime momento: avete la stessa impressione? https://www.youtube.com/watch?v=uPLY2vB3ZzE&t=1224s

d'attesa". Permane in ogni caso una "forma di non–accordo tra le parti": che significa? È forse qui celata una quaestio ontologica arcaica e di vera sostanza, che Malinin sente e intuisce, legata al rapporto tra i mere e il tutto, significativamente riflessa nella musica — o generata da questa? Il passaggio attraverso la linea fotonica che separa e unisce è così pericoloso, così decisivo, così impossibile! E la successione logica delle parti (*De profundis*, *Dies Irae*, *Crucifixus*, *Et incarnatus*) disegna una figura geometrica a contrario: l'incarnazione dovrebbe precedere la crocifissione, e questa il giorno del giudizio, cui segua il lamento del condannato. Quale il senso inedito della suite, allora?

De profundis — spiega Malinin — "costruito sul Salmo 129, è confessione, è grido levato dal sofferente sino al Creatore". Molto bello. Efficacissimo. L'inizio è roco lamento, fiato già bifido (violoncello e viola), rantolo indicibile che alberga nel corpo profondo, e che forse è pura sofferenza, non facendosi nemmeno voce, ma permanendo come ritmico pulsare di un respiro intermittente che brama emergere dal pozzo con suppliche dall'arco sempre più alto. L'introduzione del violino e poi — ultimo — del pianoforte segna i due estremi assoluti di una espressività rivelatrice di grandi travagli. Di nuovo il pianoforte (Malinin stesso) dice il profondo, l'imo, l'abisso. Che animo complesso, dostoevskijano, intriso di consapevolezza panica e antica, e di ineluttabilità, di strano senso dell'invocazione magica!

Dopo il *Dies Irae*, un Ostinato che ribadisce sé stesso nel "giorno di dolore e di angoscia, e distruzione e rovina, e tenebre e oscurità, e nube e nebbia […] e grida forti contro città fortificate e torri alte", ecco il dittico forse più problematico, aperto da *Crucifixus* (min. 9.34).

Malinin sceglie la forma della Passacaglia, e ricorre all'inizio — lo dichiara — a una figura retorica legata alle quattro estremità della croce — che gli strumenti ad arco gestualmente mimano e melodicamente disegnano; e poi ad altro simbolo numerico rappresentato dal trentatré. Con le sue parole: "Ecco un appello al sacro numero 33: 33 accordi diversi sulla nota re, 3 sezioni di 11 battute (33 battute). 33 è considerato un simbolo dell'età sacra, in cui una persona in via di sviluppo rivela pienamente tutti i poteri e le abilità spirituali. 33 erano i gradi di prova da affrontare per una piena realizzazione e illuminazione. E trentatré anni ha Gesù Cristo al tempo della sua crocifissione

e resurrezione". Notevole il fatto che l'autore approcci l'apocrifo come "conoscenza segreta, messa a disposizione del Prescelto". Il nostro ha forse conoscenze esoteriche serie?

Il più misterioso è in ogni caso *Et incarnatus*, dalla forma aperta e inclassificabile. Legato al più terribile momento (la crocifissione e la morte di Lui) e generato dall'ultimo cluster che sancisce la fine di ogni speranza, sorge nell'attimo che risucchia il Corpo e ne determina l'ascesa repentina (min. 13.30 circa): la resurrezione nel vortice assoluto implica ipso facto una ricaduta a pioggia di vita inedita sull'intero creato; e — stranissimo dato — una nuova incarnazione. La situazione pare disegnare un'idea mitica di tipo gnostico, ma sconosciuta e di segno opposto a qualsiasi esito smaterializzante: l'incarnazione è l'esito finale della storia, dopotutto, e non l'assunzione in un iperuranio; vita ri–concepita, pura e redenta, in grembo materno; vita che chiama la vita: ecco la vera forza motrice della rinascita. Il mondo è attraversato da vibrazioni e spasimi, tutto piove elettricità, rugiada novissima, e serpeggiare di forza inaudita, molteplice, vorticosa, ricchissima. Poiché l'artista ha visioni, e conosce certo Rimbaud — si fa veggente — è lecito chiedersi a cosa alluda questa piega della sua opera. Certamente, a un sentore di vita inarrestabile — dopo il terremoto della morte, dopo la tenebra dell'abisso e della violenza; dopo che nulla pare più restare in vita — dopo i quattro cluster bassissimi, informi, perentori, apparentemente definitivi. Come Messiaen egli pare affacciarsi sul poggiolo dell'oltre. Ma qui non è solo il remotissimo captare qualche superno flebile suono, acutissimo sino alla dissoluzione, in cui si sarà immersi con la *fin du temps*: è, al contrario, un terrestre assistere, e compartecipare, assieme al pubblico, al rinnovamento del colore dell'aria, e a nuove nascite a pioggia, imprevedibili, incontrollate, variopinte, meravigliose.

Nella mia fine è il mio principio, pare dire questa musica, e immergersi in una strana forma di skrjabiniana circolarità, che fa sempre seguire il ricominciamento ad ogni catastrofe, e l'impercettibile *zoé* ad ogni dissoluzione. Così è *Et incarnatus*, che cela più di un enigma, compresa l'analogia con il *Mysterium* di Skrjabin, unico luogo ove l'incarnazione della figura cristica in grembo di donna segue una sua precedente vita di ferro crudeltà e sangue: è solo l'incarnazione a redimere — proprio con la purificazione nel grembo — ogni peccato. Tornato

bambino, il Cristo può svolgere la missione di salvatore del mondo. Strana, e inindagata, questa doppia direzione di vita della figura skrjabiniana: mai musicata, incompleta, non finita. Che ha in comune con gli *Apokrypha* di Malinin giusto il dato dell'Incarnazione come ultimo atto: unico tono, forse, che si frange nella moltitudine invasiva della vita colorata.

Come avevamo cominciato? Giorgi Gigashvili aveva annunciato l'uscita del suo album, *Meeting my Shadow*; e Valentin Malinin condivide qui il suo *Shadow of Dance*. In entrambi i casi l'artista chiede di essere accolto non solo come performante, ma come uomo totale. Disposti in cerchio, dunque, ci avviciniamo. Tocchiamo con mano l'estrema serietà della missione: ascoltare significa comprendere, e vedere i mondi che l'artista significa, trasformandone i confini di ora in ora, e indicando albe.

Shadow è parola chiave che unisce. Se è vero, come sostiene Jung, che occorre farsi amici della propria Ombra, poiché essa è il nostro doppio inquietante, e racchiude l'Altro, inteso come evento che irrompe e spezza l'*ordo amoris* cui siamo abituati, costringendoci a un ineludibile rinvio reciproco, allora c'è da sperare che nell'arte — sola fucina di salvezza del mondo che la Russia e l'intero mondo slavo da tempo immemorabile affida ai musici e ai poeti — le ombre dei due si sfiorino, creando ponti impossibili, e ponendo la prima pietra di una Nuova Era.

SEZIONE 7.

RITUALI

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591614
pp. 247-262 (giugno 2026)

TRA UMANO E ANIMALE
INCANTO E SIMBOLISMO DELL'ORSO TRA NATURALE E DIGITALE

FRANCESCO SPAGNA, ACCURSIO GRAFFEO[1]

Title in English: *Between Human and Animal: Enchant and Symbolism of the Bear Between the Natural and the Digital*

Abstract: The bear stands as a powerful symbol of liminality, transformation, and spiritual depth. The related figure of the shaman therefore moves in the territories of transmigration and transmutation connecting worlds and different levels of existence. This text explores how ancient spiritual practices evolve through technologies like AI, VR, and algorithmic trance, creating new forms of digital shamanism. Through a folkloric, anthropological, and symbolic lens, it examines how myth and ritual adapt in contemporary contexts, inviting reflection on embodiment, vision, and altered states. While digital tools simulate sacred experience, true transformation still requires a return to the deep, relational dimension of meaning—where nature, spirit, and story converge across both physical and virtual realms.

Keywords: Shamanism; Digital Shamanism; Natural; Digital; Bear

(1) Sebbene il saggio sia il frutto della piena collaborazione tra gli Autori, sono da attribuire a Francesco Spagna il paragrafo 2 (Orsi telepatici) e ad Accursio Graffeo i paragrafi 1 e 3 (Plantigradigital, Conclusioni).



Figura 1. John Bauer *Stackarts lilla basse!* (Poor little bear), 1912: 25x25 cm (Permission: public domain). Illustration for "Oskuldens Vandring" by Helena Nyblom in "Bland tomtar och troll" (Among gnomes and trolls), 1912.

1. Plantigradigital

Nel film *Midsommar* (2019) del regista Ari Aster, la figura dell'orso compare in più occasioni, mostrandosi al tempo stesso foriera di eventi futuri e simbolo di passaggio, purificazione e trasformazione. Nella camera da letto della protagonista, Dani Ardor, si scorge sotto forma di grande dipinto appeso sopra il letto, raffigurante una giovane fanciulla con indosso una corona mentre bacia un grande orso bruno. Il dipinto dal titolo *Stackars lilla basse!* (Poor little bear), di John Bauer (1882–1918) — importante artista svedese, capace di illustrare il patrimonio fiabesco del suo paese — sembra prefigurare il finale della pellicola in cui Dani assume le sembianze della Regina di Maggio, mentre il coprotagonista, Christian Hughes, viene ritualmente collocato all'interno di una carcassa d'orso svuotata delle interiora.

1.1. *Pelle d'orso*

Indossare una pelle d'orso ha un profondo significato sciamanico. L'orso è figura liminale, a cavallo tra mondi, tra l'umano e l'animale, capace di incarnare il passaggio tra mondi e dimensioni, all'interno di un ciclo di morte simbolica e rinascita rituale.

L'orso è animale, è umano, è oltre-che-umano, ed è sciamano. Nelle culture native e tradizionali, lo sciamano è colui che attraversa i mondi, specialista della comunicazione con le entità potenti e invisibili, capace di galleggiare su stati alterati — sogno, realtà, dimensioni liminali — per viaggiare, staccarsi dal proprio corpo, in cerca di visioni o messaggi che diverranno poi patrimonio curativo o simbolico della comunità (Eliade 1951). Il corpo dello sciamano diviene tramite, interfaccia, medium, il corpo dell'orso — simbolo di forza (ambiguamente meravigliosa e pericolosa), sogno e transizione — è spesso guida, animale totemico nelle tradizioni siberiane e americane (*ibidem.*).

È un animale che non è solo metaforico e patrimonio simbolico, bensì vero e proprio mediatore ontologico. Il mondo vivente (umano e non–umano) pensa, è "scientificamente" intelligente, apprende dall'esperienza (Kohn 2013, p. 77) ed è capace di comunicare secondo logiche semiotiche, a cui lo sciamano può aprirsi in una dimensione dialogante che è oltre-che-umana, secondo forme non allegoriche bensì con consistenza di sapere situato (Descola 2021).

Lo sciamano, in questa lettura, sembra rappresentare l'interfaccia con le intelligenze altro–che–umane, con l'animale agente nel ruolo di alleato epistemologico. In ambito digitale, questa logica si dipana secondo modalità transmediali. Una logica che sembra trovare terreno fertile anche (e forse soprattutto) in ambito artistico.

Nel progetto *Becoming Animal*[2], installazione che utilizza maschere animali (in Perspex, neoprene, gomma, legno e LED), proiezioni, microfoni, speaker e camere a riconoscimento facciale:

> Nella performance interattiva *Becoming Animal*, i partecipanti sono invitati a interagire con Kerberos, il mitico guardiano infernale a tre

(2) https://minimaforms.com/project/becoming-animal (ultima consultazione 15 luglio 2025).

> teste, e tra di loro. I giocatori stimolano e comunicano con le tre teste della creatura, attivando interazioni e scambi basati sul comportamento. Le tre teste di Kerberos rispondono in modo autonomo, ognuna esprimendo una gamma di emozioni attraverso gesti, espressioni facciali e suoni. Questa performance, che collega il reale al virtuale, è stata sviluppata per il Faster than Sound Festival a Suffolk, Inghilterra, nel 2007[3] (Mimaforms 2007).

Le interfacce multisensoriali e la realtà aumentata e modificata interrogano il corpo dei partecipanti come soglia percettiva, in cui l'animale appare in qualità di pattern ritmico o avatar ibrido, nella sua forma più evocativa, piuttosto che presentificata.

Il dialogo con l'animale, con l'alterità, trova il suo spazio ideale nelle dimensioni di confine, in quello spazio liminale tanto caro all'antropologia, quanto necessario a costruire il contenitore di significato dell'esperienza di confine, in cui la percezione della forma e della sostanza dell'essere vengono proiettati verso dimensioni altre, marcando la necessità di trovare spazi e dimensioni di trasmutazione personale e percettiva. Ciò accade, ad esempio, con il progetto artistico di Refik Anadol, *Liminal Room* (2015):

> "Temporary Immersive Environment Experiments" è una ricerca sulle installazioni audio/visive che utilizza lo stato immersivo, ovvero uno stato di coscienza in cui la consapevolezza dell'individuo immerso del proprio sé fisico viene trasformata dall'essere circondato da un ambiente coinvolgente, spesso artificiale, creando la percezione di presenza in un mondo non fisico. [...] Il concetto di "Liminality" è stato scelto per questo progetto come un tentativo radicale di decostruire la struttura di questo spazio illusorio e oltrepassare i confini normali dell'esperienza visiva [...][4] (Anadol 2015).

Bisogno di trasfigurazione, trasmutazione, bisogno di leggere quanto il corpo umano possa cavalcare la soglia. Nel rapporto con la tecnologia la dimensione corporea e mentale dell'uomo ha dialogato

(3) Traduzione dall'inglese ad opera degli autori.
(4) *Supra.*

costantemente col nostro essere tra l'umano e il divenire qualcos'altro. La *cyberculture* degli anni '80 e '90, grazie a pensatori come Timothy Leary o Terence McKenna (1991) ha aperto le porte all'idea di una rete come spazio mentale collettivo, adatto alle esplorazioni dei temerari psiconauti. A partire da *Neuromante* (1984) di William Gibson — che ci dona il termine e il concetto di *cyberspazio* — l'estetica e la sostanza veicolate attraverso il *cyberpunk*, hanno incontrato e incocciato sempre più con le espressioni delle (contro)culture della rete (*net.art*, *hacking*, ecc.), immaginando un corpo e uno spazio mentale in cui il codice è centrale (Bazzichelli 2006). Un codice che assume a tratti carattere di magia per uno spazio che è divenuto sempre più un "luogo condiviso" della nostra contemporaneità, perdendo progressivamente il proprio carattere finzionale. Uno spazio che, sebbene non fisicamente percepibile, fa propria la consistenza di spazio stesso e si propone come luogo ideale per cerimonie religiose (Airò e Costello 2016, p. 3) in una nuova forma di cyber-religiosità (Wertheim 2000, p. 257) in un cyberspazio in cui, il corpo rimane ancorato alla sedia, ma in cui il soggetto — o una parte di esso — viene trasportato altrove (*ibidem*, p. 231).

1.2. *Digital Shamanism*

Con questo termine ci si riferisce (in modo generico) all'uso delle tecnologie digitali per esplorare e praticare le tradizioni o i concetti sciamanici, spesso coinvolgendo stati alterati di coscienza e l'esplorazione spirituale. Vengono pertanto combinate antiche pratiche sciamaniche con la tecnologia moderna, utilizzando talvolta strumenti come la realtà virtuale, il *biofeedback* e le piattaforme online per facilitare esperienze spirituali e processi di guarigione, in un contesto tecnologicamente mediato.

Numerose sono le configurazioni di pratiche che vengono comunemente riconsiderate all'interno di questo cappello: dalle cerimonie e rituali online alle esperienze di realtà virtuale, dalle esperienze di *biofeedback* e *neurotechnology* alla *digital art* e *digital soundscape*, fino alle comunità online che usano le piattaforme dei social media per promuovere discussioni sul tema, condividere esperienze e fornire supporto.

Il terreno si presta alle inclinazioni visionarie e spirituali, al codice rituale e alla ritualizzazione del codice, con il beneplacito di intelligenze

umane e non-umane. Le luci e le ombre danzanti intorno al fuoco si confondono ora tra i suadenti bagliori di un visore VR.

È l'estasi tecnologica data dall'uso della realtà virtuale, di ambienti immersivi, suoni binaurali e intelligenza artificiale (IA) a guidare esperienze intense, simili a trance. Progetti come *The Machine to Be Another*, del collettivo BeAnotherLab[5], forniscono l'illusione di trasferimento e di percezione di sé in un corpo differente. È il ritorno all'incanto (del mondo) – ammesso che ci abbia mai abbandonato – del *live coding* (Collins *et al.* 2003) e dell'*algorave*, performato dal vivo come un linguaggio in cui *machine* e *magic* sono interrelate (Magnusson 2019), in cui il programmatore, alla stregua di un operatore rituale, trasforma in tempo reale immagini e suoni.

Nel campo delle "entità artificiali" e delle visioni algoritmiche, l'artista Memo Akten esplora il rapporto tra intelligenza artificiale, spiritualità e contemplazione. Nei suoi lavori *Deep Meditations* (2018) e *Layers of Perception* (2024) reti neurali generative producono visioni che evocano iconografie mistiche e stati di estasi, in cui la macchina sembra forma di ritualità postumana dove il dispositivo si fa oracolo e specchio del sacro. "Sembra che la macchina stia cercando di dirmi qualcosa…"[6] afferma un membro del pubblico.

La borsa degli strumenti in dotazione al mondo del *digital shamanism* appare ampia e suggestiva. Gli sciamani hanno sempre usato strumenti dotati di grande potenza: *medicine bundles*, tamburi e piante. Nella ricerca di accesso a stati non ordinari di coscienza, per favorire la guarigione, i biosensori e la realtà virtuale possono oggi prenderne il posto? Possono queste e le future tecnologie essere considerate non solo prodotti dell'uomo, ma anche elementi in continuità con la natura?

L'inaccessibilità alle pratiche imposta dal Covid–19 ha favorito l'implementazione e il maggiore utilizzo di questi strumenti e la guida delle possibilità nel campo della *digital spirituality* e del benessere è vasta (e verrà riportato un solo esempio per categoria): (1) piattaforme di *VR Meditation* e *Mindfulness* (TRIPP); (2) *AI Therapy* (Replika); (3) app di meditazione (Calm); (4) spiritualità e astrologia con l'AI (The Pattern); (5) *biofeedback* e *neurotechnology* (Muse); (6) piattaforme cerimoniali

(5) https://beanotherlab.org/home/work/tmtba (ultima consultazione 15 luglio 2025).
(6) Traduzione dall'inglese ad opera degli autori.

(Mindvalley); (6) strumenti di benessere digitale (Forest); (7) musica con AI (Mubert); (8) programmi di guarigione alternativi (Happify); (9) risorse professionali e di ricerca (Center for Human Technology)[7]. È un cammino quello della convergenza tra tecnologia e (potenziale) spiritualità che sembra destinato a intensificarsi: l'interfaccia cervello-computer di Neuralink, oppure le tute tattili dei Reality Labs di Meta, per l'immersione completa del corpo negli eventi digitali.

Le traiettorie sembrano far convergere i mondi del virtuale e del reale, generando concreti spazi di pratiche spirituali e rituali all'interno di contesti virtuali, come *Second Life* (Boellstorff *et al*. 2024) o *VRChat*, in cui la comunità di pratiche online e le simbologie correlate fungono da fattori identitari e di appartenenza forti (Campbell e Shelton 2022), in una parabola in cui nel rapporto tra umano, macchine e ambiente si osserva l'evoluzione di processi trasversali di organizzazione emergente, aperti all'alterità, in cui si creano spazi rigenerativi (Braidotti 2019; Hui 2021).

2. Orsi telepatici

L'incontro con la figura mitologica e simbolica dell'orso, alle nostre latitudini secolarizzate e ipertecnologiche, può ridursi a una sbiadita traccia folklorica, in qualche festa di paese o parata carnevalesca.

Forse è più facile incontrare orsi reali — nelle riserve naturali dove si stanno ripopolando, anche nel nostro Paese — che simboli. Possiamo considerare il contributo del filosofo Byung-chul Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente* (2021), come una sorta di epilogo a un discorso che ha attraversato l'antropologia culturale, almeno dalla seconda metà del '900. Nelle loro opere, Mary Douglas (1979) e Victor Turner (1976) avevano fatto presente, in modi espliciti o impliciti nei loro ragionamenti, che gli esseri umani patiscono la scomparsa di riti e di simboli e dunque questi riemergono ciclicamente, come traccia che non si redime al processo di spianamento e uniformazione della modernità. Tracce sbiadite e inerti, guastate da quel tratto impresentabile e assurdo che caratterizza il folklorico quando si palesa negli

(7) Tutte le risorse riportate risultano accessibili e funzionanti alla data 15 luglio 2025.

scenari contemporanei. Pezzi di folklore disseppelliti, un po' orripilanti e inconcepibili. Eppure continuano a riemergere, forse è proprio il loro quid di inconcepibilità a tenere viva la loro flebile resistenza. Prima di Douglas e Turner, Roger Caillois, nel suo *L'uomo e il sacro* (1939) aveva messo bene in evidenza l'importanza del tempo della festa nella vita delle comunità umane. Il tempo della festa segna la discontinuità, la differenza rispetto al tempo ordinario. Un tempo straordinario che dà un respiro alla vita quotidiana e rigenera uno schema ciclico. Al contrario, il tempo ordinario, appiattito su uno schema lineare, uniforme, è quel tempo al quale gli umani faticano ad abituarsi, come fa osservare Han, e che sostanzialmente genera angoscia. Dunque sono i grandi temi della ciclicità e della rigenerazione che forse spingono il folklorico, quando fa capolino con le sue tracce sbiadite. Come se il riemergere, più o meno inconsapevole, di una risorsa disseppellita potesse fungere da farmaco anti ansia.

Il disseppellimento di risorse che riprendono vita fuori contesto è uno dei temi della postmodernità. Considerando quest'ultima epoca storiografica a partire dall'origine della crisi della modernità, ovvero l'epoca nella quale scrivevano Mary Douglas e Victor Turner. Essendo alla resa dei conti se il momento attuale segni la fine di quell'epoca e l'inizio di una neomoderna, piena di certezze ed ipertecnologica: che pone il "post" all'umano piuttosto che al moderno. Se il postumano oscura il postmoderno e le sorti sono nuovamente e irreversibilmente "progressive", se il progresso (e il futuro) è un dominio tecnologico che sopravanza l'umano, trova ancora senso interrogare, sciamanicamente, l'oltre-che-umano in forma animale? Eppure ciò continua ad accadere. L'umanità incamminata al postumano rimanda la domanda all'animale che ci descrive. Come costruzione teorica, come insostituibile fascinazione, l'epoca del postumano, se è tale, continua a conservare un risvolto antropologico dalla fitta trama. Biancaneve, persa nel bosco, si ritrova nuovamente circondata da animali soccorrevoli. La metafora fiabesca intende porre il contrasto tra la visione dell'animale benevolo, che ci definisce o ci fa da guida, e quello minaccioso e antiumano della crisi pandemica. Tra il *doppelgänger* e lo *spillover*. In uno scenario di animali domestici umanizzati sino al paradosso, e di proliferazione in rete di immagini tenere e divertenti di gattini e cagnolini.

Interrogare l'orso, in uno scenario di questo tipo, significa convocare un antico protagonista ormai sordo e chiuso nella sua incomprensibile selvatichezza. Non possiamo che ricavarne un cupo brontolio e una fame atavica, eppure è sempre lui a rappresentare l'uscita dall'ibernazione, e dunque nessun altro come lui domina il ritorno del tempo. Nel folklore di tutta l'area circumboreale, il progressivo ritirarsi del sole andando verso il solstizio invernale, viene fatto corrispondere all'inizio dell'ibernazione. L'uscita dall'ibernazione viene fatta corrispondere ai giorni della Candelora, quando il sole comincia ad allungare sensibilmente le giornate e si va verso la primavera. Il tema simbolico–cosmologico dell'Orso Sole funziona come segnatempo, apre un tempo lungo festivo, che si inaugura con il timore pre–solstiziale che le ombre prevalgano, nel periodo di Ognissanti/Halloween, trova il suo culmine nel "sole invitto" del periodo natalizio e si chiude con la Candelora e le feste carnevalesche. Nel nostro folklore paesano, la Candelora corrisponde alla festa di Sant'Orso e il personaggio Carnevale è l'orso stesso. In questo impressionante intreccio e intrico simbolico, cosmologico e religioso, l'antropologia culturale si è sempre adoperata a dipanare i fili. Tra fiaba, mitologia, cerimonialismo sciamanico circumboreale. L'orso rimane una figura adamantina, proiettata nelle stelle. I miti sulle costellazioni, sulle stelle dell'orsa, uniscono in una trama di rimandi simili e ricorrenti le nostre tradizioni contadine, quelle della Grecia antica, quelle dei popoli nordici, dei pastori di renne lapponi, delle tradizioni sciamaniche dei popoli cacciatori siberiani e nordamericani. Ecco che dalla figura dell'orso, oltre al sordo brontolio, proferisce una copiosa letteratura.

Letteratura di fiabe, miti, resoconti e antropologici in diverse aree, che riportano le rappresentazioni tradizionali dei popoli cacciatori, i quali credono che gli orsi possano udire a distanza ciò che gli umani dicono di loro, captare i loro piani, considerare e giudicare il loro comportamento. Nelle tradizioni dei lapponi, dei popoli siberiani, degli Ainu dell'isola di Hokkaido, in Giappone, dei nativi nordamericani, il tema dell'orso sciamano — dell'orso, che possiede poteri telepatici — è ricorrente. Nelle impostazioni prospettiviste di questi popoli, l'orso è a suo modo umano e ascolta, segretamente, ciò che gli umani dicono. Per questa ragione, nelle tradizioni dei cacciatori siberiani, va evitato

di riferirsi direttamente all'orso. Nell'organizzare le battute di caccia si devono usare pseudonimi. L'uso di appellativi per l'orso è evidente e nella sua più brillante espressione letteraria, nel Kalevala, la celebre epica finlandese, dove l'orso è chiamato con nomi poetici. Per gli Ainu del Giappone, che hanno elaborato un complesso cerimonialismo, l'orso diventa una sorta di garante morale del gruppo umano. Nelle fasi iniziali dell'antica cerimonia *Iomante* un cucciolo d'orso veniva catturato e allevato nel villaggio. Tenuto in gabbia, ma ben nutrito e coccolato. Una volta cresciuto, veniva ucciso ritualmente, nel momento culminante della cerimonia, e la sua anima veniva simbolicamente inviata al villaggio degli orsi perché portasse ai suoi, alla sua famiglia, la notizia che era stato trattato con affetto, che gli umani si erano comportati bene e avevano compiuto i dovuti rituali. Recepito questo messaggio, rappresentato uno schema di ospitalità dal villaggio degli orsi, avrebbero continuato a inviare altri orsi ai cacciatori ainu, che di questo animale vivevano.

L'antropologo Frank Speck (1935) raccolse negli anni Trenta una storia di caccia all'orso presso gli Innu Naskapi del Labrador. Un orso era stato ucciso nei pressi della baia di Hudson, ma il cacciatore aveva finito le scorte di tabacco per l'offerta rituale allo spirito dell'orso. Si trovavano a circa un giorno di cammino, con le racchette da neve, dallo spaccio più vicino; tuttavia, il figlio fu mandato a procurarsi il tabacco e ci mise, tra andata e ritorno, più di due giorni. A quel punto la carcassa dell'orso non era più utilizzabile: questa storia rappresenta un esempio di come la caccia fosse vista dai nativi, tradizionalmente, più sotto un profilo religioso che utilitario. Questo aspetto è stato confermato anche da un altro antropologo, Adrian Tanner (1979), che ha lavorato nella stessa area decenni dopo. Non si tratta semplicemente di un tabù, di un'interdizione rituale intesa dalla nostra prospettiva. La mancata offerta rituale di tabacco, nell'ethos tradizionale dai cacciatori Innu e Cree, non è semplicemente un'offesa allo spirito dell'orso, ma qualcosa che la famiglia dell'orso è in grado di percepire, provocando il ritrarsi dello scambio simbolico e soprattutto della selvaggina intesa come dono al cacciatore. Si potrebbe dire che il fine utilitaristico c'è, ma a un diverso livello di scala, sistemico. L'atto irrituale provocherà l'interruzione dell'invio di orsi da cacciare, in una cornice simile a quella

rappresentata dagli Ainu. In questo senso il sistema della caccia è un sistema religioso, ovvero di livello più alto, dove si preferisce rischiare la fame piuttosto che omettere una obbligazione che avrebbe un impatto metafisico e sistemico. Più che il timore di suscitare l'ira delle divinità, qui c'è un prospettivismo, nel quale la proiezione culturale immagina una famiglia degli orsi che va rispettata come una famiglia umana. In questo stesso schema, si reputa che gli orsi abbiano il potere sciamanico di percepire a distanza ciò che viene detto, fatto, o mancato, dagli umani. Nei miti dei nativi americani della Costa di Nord Ovest, sulla fanciulla rapita da un orso e trattenuta nella tana *more uxorio*, l'orso rapitore è uno orso-sciamano, in grado di ascoltare i piani di fratelli per liberare la fanciulla. Un orso sciamano è un orso immaginato in grado di trasformarsi e apparire come umano. Rievoca il nostro principe orso nella fiaba di Biancaneve e Rosarossa.

Cosa possiamo farcene, si potrebbe chiedere, di questo retaggio di popoli e tradizioni semi scomparse, rintracciabile in vecchi resoconti antropologici, nei miti o nelle fiabe? Possiamo gettarlo, da moderni, nel polveroso baule del folklore… oppure nell'apertura di nuove piste di corrispondenza. Convocando Gregory Bateson (1984), considerare gli orsi una famiglia, gli orsi come umani e come gli umani, sciamani, è un diverso schema di mente e natura. Convocando Tim Ingold (2020), totemismo e sciamanismo sono corrispondenze che aprono linee di vita. La vita nell'ecosistema naturale, inteso come collegato e radiante, nel quale ogni famiglia vivente merita rispetto e dignità. Uno schema etico delle relazioni nella natura, che evoca un'intimità e una poesia di corrispondenze. In questo senso, il retaggio folklorico non muore, riemerge nell'inconscio e bussa alla nostra porta, come l'orso di Biancaneve, ogni volta che patiamo una crisi di comunione con la natura alla quale dobbiamo la vita. E quando l'umanità stessa si ritrova sul ciglio del postumano, ecco l'orso che torna dal letargo folklorico a chiederci *What is an Animal?* (Ingold 1988), che cos'è totemismo e sciamanismo? Alla crisi estrema dell'umano si palesa l'animale soccorrevole… soltanto una fiaba?

3. Conclusioni

Lo sciamano è colui che vive in un perenne stato di meraviglia, alla ricerca della conoscenza. Lo spazio dei sogni, terreno prediletto dello sciamano, risiede al di là del tempo e dello spazio. Mondo materiale e mondo spirituale si compenetrano in un regno liminale in cui entrambi coesistono. I territori della mente sono spazi da esplorare verso una costruzione della realtà che è decostruzione di quei confini che attribuiscono senso alla realtà stessa. Nella distanza tra ciò che è alla portata dei sensi e ciò che appartiene al regno del mito si gioca la partita attraverso cui stabilire se abbiamo raggiunto il nostro reale limite delle capacità di attribuzione del senso. Contemplando il baratro che ci descrive la possibilità di un mondo spiritualmente vuoto, ci scopriamo forse deficitari delle capacità di vedere, sentire ed essere consapevoli del significato al di là del nostro sé fisico e al di là del ciclo di vita e morte (Eager 2002, pp. 2–5).

Che cosa ci racconta il *digital shamanism*? Ci parla di spiritualità consumabile e decontestualizzata? Riporta queste pratiche sotto l'ampio cappello di una nuova New Age? La New Age ha tentato in qualche forma di offrire sollievo e risposta al "senso di ansia che si prova a vivere in un mondo spiritualmente vuoto […] che non si condivide, in cui ci si sente emarginati, esclusivi, o rispetto al quale si vorrebbe essere «alternativi»" (Spagna 2023, p. 107) procedendo sulla strada della mercificazione della spiritualità, come un prodotto da consumare alla bisogna. Un presidio questo che andrà ancora una volta rinnovato.

E se la possibile attribuzione di senso alla realtà, al di là del mondo materiale e spirituale, risiedesse nella capacità di crearla e raccontarla noi stessi? Si potrebbe pensare di riportare al centro la narrazione e le narrazioni, riscoprendoci co-costruttori di storie e significati:

> Non ho mai avuto troppa considerazione per quella che viene generalmente chiamata "realtà". La realtà, per me, non è tanto qualcosa che percepisci, quanto qualcosa che fai. […] Il mondo del futuro, per me, non è un luogo, ma un evento. Un costrutto […] in cui non c'è autore e lettori, ma un gran numero di personaggi alla ricerca di una trama. Beh, non c'è una trama. […] Quando i personaggi muoiono,

> il romanzo finisce. E il libro cade di nuovo in polvere[8] (Dick 1972, p. 23).

Lo scrittore, podcaster e musicista Andrew Sweeny, parte del progetto Parallax, esperto nel campo dell'esplorazione spirituale (meditazione buddhista, pratiche zen, yoga e Tai Chi) scrive:

> [Q]ual è la relazione tra [il *digital shamanism*] e il vero sciamanesimo, come nel caso dello sciamano dell'orso in Siberia, per esempio? [Quest'ultimo] studia l'orso fino a esserne posseduto. Si veste con pelli d'orso; compie una sorta di danza dell'orso; [a]lla fine, diventa uno con lo spirito dell'orso e si lascia "mangiare". Dopo essere stato completamente consumato e digerito, l'orso lo espelle. Quando ritorna alla sua comunità, è molto potente ma anche molto concreto e pratico. Ora può insegnare al cacciatore come seguire le tracce dell'orso. Questo è analogo a ciò che deve fare il moderno aspirante sciamano. Dobbiamo lasciarci possedere da qualcosa di terribile e bello. Dobbiamo andare ad affrontarlo. Dobbiamo trovare l'orso […] Ma dobbiamo comunque tornare indietro ed essere mangiati dall'orso[9] (Sweeny 2020, n.d.).

Il *digital shaman* non veste più la pelle dell'animale, non ne viene più "divorato", ma indossa una seconda pelle fatta di dati e segnali. Eppure, la logica della metamorfosi, della soglia, della trance rituale sembra voler persistere. Come l'orso nel suo letargo sciamanico, anche lo sciamano digitale si ritira in uno spazio altro — visori VR, ambienti immersivi, IA oracolari — e ne riemerge con un sapere visionario, spesso descritto come "trance algoritmica". Nonostante questo, che cosa ci potrebbe trattenere dall'abbandonarci alla narrazione dello sciamano digitale.

Il rapporto con l'animale è ancora presente? Si può prescindere da ciò, oppure le interazioni veicolate da esperimenti artistici come *Becoming Animal*, sono sufficienti per tracciare una via? Non esiste sciamano senza l'animale, la visione dello sciamano è una visione di animale, potente essere a cavallo tra sogno e realtà, tra livelli diversi dell'esistenza. Non esiste sciamano senza orso, o almeno questo è ciò che si è potuto finora pensare. Nelle trasmigrazioni digitali che cosa

(8) Traduzione dall'inglese ad opera degli autori.
(9) Supra.

incontriamo, quale potenza? È una potenza diretta, oppure riflessa, in cui l'uomo (digitalizzato) e trasfigurato e binarizzato in dato contempla sé stesso, ricentralizza sé stesso all'interno del cosmo? Un cosmo in cui il digitale è parte integrante della natura. Oppure egli contempla l'imitazione di sé stesso, oppure ancora l'imitazione dell'orso, animale potente, essere liminale, capace di camminare eretto come l'uomo, in grado di dormire e sognare per lunghi mesi, portando visioni? Visioni che saremo ancora in grado di riconoscere, oppure visioni che sono già parte integrante della realtà nello spazio liminale delle nostre esperienze digitali?

Al di là di configurazioni, strumenti, porte di accesso, trasmutazioni o trasmigrazioni attraverso livelli dell'esistenza, della rete o del codice, occorre recuperare dalle fiabe dell'orso, dalle visioni animali, dal dialogo con le potenze e gli spiriti sul confine, dalle esperienze di estasi, che la vera natura del rapporto sciamanico è una natura relazionale, intensa e devastante allo stesso tempo. Occorre recuperare questa dimensione relazionale che, nelle configurazioni dello sciamano, è una relazione con l'animale. Occorre narrare nuovamente questa storia. Ecco, tutto sta nell'animale, occorre riportare al centro del racconto l'animale.

Riferimenti bibliografici

Airò A. e W.J. Costello (2016) *Virtual Shamanism and the Sacred-Cyber-Space*, "Revista Santuários, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas", 9-13 July 2016.

Akten M. (2018) *Deep Meditations: A Brief History of Almost Everything*, https://www.memo.tv/works/deep-meditations (ultimo accesso 15 luglio 2025).

——. (2024) *Layers of Perception*, https://www.memo.tv/works/layers-of-perception, (ultimo accesso 15 luglio 2025).

Anadol R. (2015), *Liminal Room* (Installation, Istanbul TR, 19 Nov 2015), https://refikanadol.com/works/liminal-room (ultimo accesso 15 luglio 2025).

Bateson G. (1984) *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Adelphi, Milano, (1ª ed. orig. 1979).

Bazzichelli T. (2006) *Networking: La rete come arte*. Costa & Nolan, Milano.

Boellstorff T., B. Nardi, C. Pearce e T.L. Taylor (2024) *Ethnography and Virtual Worlds: A Handbook of Method* (Updated Edition), Princeton University Press, Princeton (1ª ed. orig. 2012).

Braidotti R. (2019). *Posthuman Knowledge*. Polity Press, Cambridge.

Brunner B. (2010) *Uomini e orsi. Una breve storia*, Bollati Boringhieri, Torino (1ª ed. orig. 2007).

Callois R. (2001) *L'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino (1ª ed. orig. 1939).

Campbell H.A. e Z. Shelton (2022) "Themes in the Study of Religion and Media: Community", in H.A. Campbell e R. Tsuria (a cura di) *Digital Religion: Understanding Religious Practice in Digital Media* (2nd edition), Routledge, Oxon-New York.

Collins N., A. McLean, J. Rohrhuber e A. Ward (2014) *Live Coding in Laptop Performance*, "Organised Sound", 8(3): 321–330.

Descola P. (2005) *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina, Milano, 2021.

Dick P.K. (1972) *The Android and the Human*, "SF Commentary", 31: 4–25.

Douglas M. (1979) *I simboli naturali*, Einaudi, Torino (1ª ed. orig. 1970).

Edsman C.M. (1956) *The Story of Bear Wife in Nordic Traditions*, "Ethnos", 21: 36–56.

——. (1960) *Bear Rites among the Scandinavian Lapps,* Proceedings of the 9th International Congress for the History of Religions, Tokyo.

——. (1965) "The Hunter, the Game and the Unseen Powers. Lappish and Finnish Bear Rites", in H. Hvarfner (a cura di), *Hunting and Fishing*, Norrbottens Museum, Luleå.

Eliade M. (1974) *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma (1ª ed. orig. 1951).

Gibson W. (1986) *Neuromante*, Editrice Nord, Milano (1ª ed. orig. 1984).

Han B.C. (2021) *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano (1ª ed. orig. 2019).

Hui Y. (2021) *Art and Cosmotechnics*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Ingold T. (2020) *Siamo linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali*, Treccani, Roma, (1ª ed. orig. 2015).

——. (a cura di) (1988) *What is an Animal?*, Unwin Hyman, Londra.

Kitagawa J.M. (1961) *Ainu Bear Festival (Iyomante)*, "History of Religion", I (1): 95–151.

Kohn E. (2013) *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles-Londra.

Lot–Falk E. (1961) *Riti di caccia dei siberiani*, Il Saggiatore, Milano (1ª ed. orig. 1953).

Magnusson T. (2019) *Sonic Writing: Technologies of Material, Symbolic, and Signal Inscriptions*, Bloomsbury, New York–Londra.

McClellan C. (1970) *The Girl Who Married the Bear: a Masterpiece of Indian Oral Tradition*, (Ethnology n. 2), National Museums of Canada, Ottawa.

McKenna T. (1991) *The Archaic Revival*, HarperSanFrancisco, San Francisco.

Mimaforms, S. Spyropoulos e T. Spyropoulos (2007) *Becoming Animal* (New York, MoMA Exhibition "Talk To Me", 2011), https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/talktome/objects/146248 (ultimo accesso 15 luglio 2025).

Praneuf M. (1989) *L'ours et les hommes dans les traditions européennes*, Imago, Parigi.

Shepard P. e B. Sanders (1985) *The Sacred Paw: The Bear in Nature, Myth and Literature*, Viking Penguin, New York.

Spagna F. (1998) *L'ospite selvaggio. Esperienze visionarie e simboli dell'orso nelle tradizioni native americane e circumboreali*, Il Segnalibro, Torino.

——. (2023) *Sulle orme della tradizione. Gli Indiani d'America e noi*, Mauna Kea, San Benedetto del Tronto.

Speck F.G. (1935) *Naskapi. The Savage Hunters of the Labrador Peninsula*, University of Oklahoma Press, Norman.

Sweeny A. (2020) *Shamanism and Media in the Digital Age*, "Maniphesto", 20 August 2020, https://maniphesto.com/shamanism-and-media-in-the-digital-age (ultimo accesso 22 dicembre 2025).

Tanner A. (1979) *Bringing Home Animals. Religious Ideology and Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters*, St. Martin Press, New York.

Turner V. (1976) *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Morcelliana, Brescia (1ª ed. orig. 1967).

Viveiros de Castro E. (1998) *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*, "Journal of the Royal Anthropological Institute", 4(3): 469–88.

Wertheim M. (2000) *The Pearly Gates of Cyberspace: A History of Space from Dante to the Internet*, W.W. Norton & Company, New York.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591615
pp. 263-286 (giugno 2026)

RE–ENCHANTING IDEOLOGY: CRITICAL REMARKS ON ECO–SPIRITUALITY AND "NATURE" IN LATE SOVIET RUSSIA

GIUSTINA BENEDETTA BARON

Titolo in italiano: Ideologia re–incantevole*: osservazioni critiche su eco-spiritualità e "natura" nella Russia tardo sovietica*

Abstract: This research provides a framework for understanding the dynamics between the disenchanting strategies of the early Soviet ideology(1) and a countervailing re–enchantment catalyzed by the rise of eco–spiritual tendencies in late Soviet Russia. I argue that these tendencies paved the way for a *post–secular* model of correlation and interaction that corresponds to a shift away from anthropocentric meaning systems (Dos Santos 2021, pp. 117–118; Laruelle 2012, pp. 238–258), wherein humans are not conceived as separate from nature but rather as spiritually and ethnically "rooted" within it (cfr. Laruelle 2012, pp. 273–293). In this context, nature and ethnic politics are inextricably linked, as identity is predicated on a *primordial* and *territorialized* understanding of ethnicity (Ivakhiv 2009, p. 221). This approach has evolved into a geopolitical initiative that perpetuates Russian colonial mindsets, directed towards what can be described as "a conservative, palingenetic moral exceptionalism" (Suslov 2020, p. 226). Central to this inquiry is an attentiveness for the epistemological transformation

(1) Atheism in the Soviet Union evolved as a response to a spiritual crisis. Initially, it was seen as a militant opposition to religion, but by the late 1960s, the state's atheist propaganda faltered as religion moved to the periphery of society. A significant portion of the population became indifferent to both religion and atheism. This shift led to a redefined approach, with Soviet atheism seeking to address life's moral and existential questions, emphasizing "consciousness" rather than just negating religion. Atheism was reframed not only as a rejection of God but as a positive worldview that aligned with the scientific, collectivist goals of Soviet society. This shift aimed to establish a moral and spiritual order grounded in socialist values, distinguishing it from religious morality. Thus, the spiritual crisis of Soviet atheism led to efforts to merge atheism with broader societal and moral development, ultimately redefining "spirituality" as a secular, collectivist pursuit.

within the discursive construct of "nature", which necessitates a reflexive deconstruction of the epistemological boundaries that underpin the prevailing conceptions of "Russia" and "Russianness", thus underscoring the importance of examining this subject matter through the articulation of spatial and geo–political imaginary (Mentzel 2022, pp. 39–47). To elucidate this dynamic, I adopt a phenomenological perspective on the human–nature relationship within Russian culture, accentuating specific interpretations of "nature" in shaping ontology and community belonging. This research highlights a significant ideological dimension that is frequently underemphasized in contemporary discussions on eco–spirituality and the philosophical discourse concerning science and religion.

Keywords: Disentchantment; Eco-Spirituality; Russian culture; Nature

1. Introduction

Since the fall of the Iron Curtain, Russian society has been marked by several waves and forms of concomitant religious decline and revival which have constantly shaped and reshaped local identities, making them a fertile soil yielding new phenomena that defy the conceptual frameworks of the study of religion in this area (Aitamurto and Simpson 2014; Ładykowska, Teisenhoffer, Testa 2024, pp. 1–5). However conspicuous today, the projects of understanding changes in the religious field that emerged amidst the political and economic transformations in Russia and other Eastern European countries classified some of the emergent practices as bound to the so–called "transition period", while identifying others, like ethno–national religious belonging, and its effect on national, regional, and global politics as more relevant (Laruelle 2012). A thorough examination of academic literature reveals significant patterns within the domain of eco–spirituality research; however, although these tendencies began to emerge in the early 1960s, scholarly focus remained relatively sparse until the onset of the 21st century; indicative of a growing acknowledgment within academia that include the political *occultism* of the late Soviet period as a significant component in the study of post–Soviet illiberal circles, especially with regard to radical conservatism and traditionalism. Some authors

attribute interest to religion and spirituality among diverse groups to the "romantic allure" of a forbidden practice and the desire to engage with cultural expression outside the constraints of Soviet public life. Others interpret the resurgence of religious and spiritual pursuits as a consequence of the Soviet ideological framework's inability to adequately address fundamental existential questions concerning human nature, death, and the meaning of life. However, as it will be elucidated, the transition towards eco–spirituality, particularly in the latter half of the twentieth century, is mostly intertwined with Soviet ideological shifts and the state's attempts to manage religious and cultural identity (Zsuzsa 2009, pp. 1–9; Shnirelman 2012, pp. 173– 189).

In the subsequent section, I will critically analyze several fundamental issues related to the Soviet discursive construction of "nature" and strive to apply these insights to the extensively discussed phenomenon of the contemporary "spiritual security" turn within Russian political ideology (Stoeckl 2022). I will assert a connection between various modes of engagement between "Russianness" and "eco–spirituality," aiming to elucidate how different conceptualizations of *nature* may concurrently activate *cultural models* of ethnic belonging alongside normative frameworks for its stewardship within contemporary ideological outsets. Through a close reading of selected texts, accompanied by a brief analytical commentary, this paper traces the genealogical trajectory by which Russia's evolving eco–spiritual narratives and ecological policies have coalesced into a broader civilizational project: one that continues to inform both its internal imaginaries and external geopolitical orientations, articulating ideals of "cosmological integrity" and "unity". In this context, *eco–spirituality* rests on a dual articulation: on one hand, ecological frameworks provide a materialist, evidence–based understanding of the natural world and its dynamics; on the other, spiritual practices address existential and ethical dimensions often left unaddressed by political ideology. By bridging these domains together, eco–spirituality functions as a means of infusing the gaps within state–driven political and scientific frameworks with moral and ethical significance, offering a way to reconcile the rationalist imperatives of scientific materialism with the human need for meaning and transcendence (Itel 2023).

Despite considerable variation in genre, from Soviet "lectures" to contemporary environmental policy documents, the recurrent thematic preoccupation with *nature* unifies different textual articulations, thus permitting an exploration of both the semantics and the pragmatics underlying this discourse. Indeed, the dynamic interplay between nature and Russianness is not given or self–evident; rather, it comes into being through interactions, or more precisely, through complex and often conflictual engagements with ethnic and religious "Others". It is within these sites of interaction and contestation that nature reveals a diverse repertoire of political, poetic, and ideological functions, enabling the construction of *center* and *periphery* within what is frequently conceptualized as the "sacred Russian space." This space often embodies notions of purity, whether articulated in ethnic or religious terms and designates an ostensibly *untainted* realm that can simultaneously turn into a site of intense ideological and political negotiation.

2. The Soviet path to "atheism": From religion to science fiction

During the latter half of Khrushchev's tenure, the initiative aimed at promoting Soviet atheism, and potentially even broader ideological endeavors, encountered a profound crisis. The outcome of this crisis marked one of history's most concentrated attempts to transform Soviet ideology into the so–called *quasi–religion*; that is, imbuing it with spiritual authority and coherence by addressing its philosophical underpinnings along with emotional, aesthetic, and ritualistic dimensions. Local atheists initiated a series of lectures and debates aimed at countering religious influence, focusing on themes such as the meaning of life and the scientific basis for happiness. These efforts were framed around the idea of providing an alternative worldview to the religious beliefs that persisted in the community. Moreover, as Soviet atheists gained more profound insight into lived Soviet experiences, they increasingly attributed religious persistence less to external factors, such as diversionary tactics employed by religious organizations or foreign propaganda,

and more to internal deficiencies within Soviet doctrines and institutions themselves[2].

The Soviet establishment ultimately recognized that individuals' adherence to religion was maintained not through collective acceptance of intellectual dogma but via the aesthetic, psychological, emotional, communal, and moral facets of religious experience. This facet foregrounded the existential relevance of ritual practices rather than doctrinal content as central to Soviet initiatives aimed at cultivating a scientific atheist worldview congruent with a distinctively "Soviet mode" of existence. These initiatives increasingly prioritized the emergence of alternative meaning–making systems capable of fulfilling the existential and cultural roles traditionally occupied by religion.

This strategic reorientation is exemplified by atheist propagandists such as Shevchenko from the Society for the "Dissemination of Political and Scientific Knowledge" in Moscow, who advocated "empathetic" engagement with believers over confrontational approaches. In April 1960, at an All–Union seminar for atheist propaganda workers in Leningrad, Shevchenko shared a story about the spiritual revival in the small town of Ivanteevka, located in the Moscow region. The story was intended to challenge the assumptions held by Soviet atheists about the decline of religious beliefs, which many believed had been eradicated by Soviet policies.

"Certain comrades," he began, "reasoned that the roots of religion have been torn out, that religion is a dying survival, that all people are educated, and only go to the movies, dances, and to lectures about whether there is life on Mars" (see: Gosudarstvennyi arkhiv Rossiiskoi Federatsii, f. A–561, op. 1, d. 406, l:63; transl. by Smolkin–Rothrock, op. cit. in Smolkin–Rothrock 2010:154).

"Imagine for yourselves a textile industry town," Shevchenko told his audience. "Many have lost their fathers, husbands, sons on the fronts during the Great Patriotic War. The men [who remained] in the rest of the families are in Moscow, or at nearby collective farms. There are many single mothers, who have a difficult time bringing up their

(2) Khrushchev linked religious persistence to broader reform failures, attributing inefficiencies in agricultural collectivization in part to superstitious practices that resisted scientific methods and collective discipline.

children" (*ibid.*) "The town church is filled with women, their shadows flickering among countless candles. Before Easter, lines of boys and girls form outside, sent by their grandmothers to have their Easter cakes (kulichi) blessed. Soon, a new Orthodox priest, Father Vasilii, arrives in town. This new priest has a pedagogical education, and is a reserve major [in the army]" (*ibid.*).

Shevchenko and his agit–prop colleagues were placed in the homes of Ivanteevka families to conduct "individual work." Public clubs hosted lectures, question–and–answer sessions, and an antireligious film festival. Debates on "crucial worldview questions" such as "The Truth About Happiness, the Meaning of Life, and the Future," and "Does the Bible Teach Goodness?" (*ibid*, p. 155).

In order to engage people in atheism, Shevchenko reported, it was effective to appeal to imagination and curiosity "with captivating adventures of people in space from novels about interplanetary space travel." Under the influence of their children, the parents were said to "reconsider the *heavenly firmament* and the reality of the *heavenly kingdom*, having been penetrated by respect for great Soviet science." (*ibid*, p. 155).

Crucially, only when local atheists implemented a comprehensive campaign focused on individual work with believers, addressing "worldview questions", did they begin to observe any tangible results. Shevchenko particularly stressed the importance of confronting the residents' persistent fears of death and uncertainty demonstrating that Soviet antireligious work required not only administrative or doctrinal opposition but also the careful engagement with the emotional, communal, and existential dimensions of belief, in order to redirect them toward a secular, scientific–materialist framework. In particular, Shevchenko noted a recurring *theme* among his audience: an acute preoccupation with the future. He received inquiries regarding the anticipated timing of the world's end, including speculation about whether it would occur in the year 2000.

Additionally, questions arose concerning the lethal potential of atomic bombs and the nature of what lies ahead. This persistent anxiety about future events motivated Shevchenko to develop a series of atheist lectures aimed at students, in which he explored the subject through various lenses, including science fiction. Shevchenko eschewed religious narratives

in favor of presenting "our future, the future of our seven–year plan, the future being uncovered through scientific foresight". Rather than fostering a sense of dread associated with apocalyptic scenarios, he sought to provide his listeners with "an emotional and impassioned truth about the future […] a future of light, joy, [and] the daring of Man the Creator, a vision of that which, in the words of K.E. Tsiolkovskii, is impossible today but will become possible tomorrow" (*ibid*, p. 155).

Notably, Shevchenko developed a lecture series that reframed such eschatological concerns within paradigms of science fiction and scientific foresight, thereby replacing apocalyptic dread with "an emotional and impassioned truth about the future." From a structuralist perspective, this substitution of religious eschatology with scientific futurism constitutes an early Soviet endeavor to recode the sacred(3) within a secular ideological framework, effecting a semiotic replacement whereby one system (religion) is supplanted by another (technoscientific utopia). This transformation operates through rearticulations of binary oppositions (faith/science, sacred/secular, apocalypse/utopia) without negating their underlying dialectic. Rather than eradicating religiosity per se, the Soviet project re–inscribed it within a novel discursive system wherein science fiction assumed functions traditionally associated with myth, ritual, and cosmic orientation.

(3) Consistent with such representations, during the middle age, a geographical journey also equated to a movement across maps of religious ethical systems: different countries were conceived as heretical, pagan or holy. Social ideals, as well as social systems, that contemporary consciousness could conceive, were thought to be realized at some geographically identifiable point. At the same time, aspiration toward holiness implied an obligation to reject sedentary life and set out on a path: the will to break away from sin was thus conceived as a departure, a movement from a sinful place to another, a holy one, and in this sense was assimilated both to pilgrimage and death itself, which was although thought of as a spatial geographical displacement. For mystics who affirmed the mental nature of paradise, there ceased to be any necessity for travel or movement within geographical space. Not coincidentally, in eighteenth century Masonic literature, moral significance replaced geographical meaning; thus movement became an allegory of moral regeneration. Speaking on the concept of geographical space, the opposition us versus others is perceived a variant right or wrong: such a system no longer allows one to contrast their own land with the blessed utopia of a foreign country, everything that is not ours is equated to sin. In this sense, changes in moral status became a change in space: both physically and metaphorically, that is the transition from one place to another. The fusion of the moral element and the spatial element involved a series of interesting consequences, laiding the groundwork for later spiritual and cultural cosmologies. The journey was an ethical pilgrimage and the boundaries between right or wrong lands were also boundaries of salvation and sin (cf. Lotman 1975).

The Soviet atheist project reveals a fundamental contraposition between systems of values: the religious and the scientific–materialist. At its core, Orthodox theology posits an omniscient God who grounds the moral and ontological order of the universe, providing believers with a framework to interpret human suffering, mortality, and destiny. Central elements include the sacraments, liturgical ritual, the veneration of saints, and the cultivation of spiritual virtues, all of which guide believers toward salvation and communion with the divine. Religious narratives and practices articulate existential and metaphysical truths, from the creation of the cosmos to eschatological fulfilment, linking the temporal life of individuals to an eternal, transcendent order.

This opposition is not merely a clash of ideas; it represents a profound structural tension between different *self–descriptive models* (Lotman, 1975) within the Soviet ideological framework, in which the existential void left by the emptying of religious spaces had to be actively *filled* rather than simply suppressed.

This tension is expressed at the level of discourse through religious *themes* (eschatology, salvation, moral order, and cosmic destiny) organizing belief around ultimate concerns, while *figures* such as prophets, priests, and divine agents mediate these themes. In Soviet discourse, these same *themes* are retained but recoded within scientific–materialist frameworks: apocalyptic anxiety translates into *technological futurism*, salvation becomes *human mastery over nature*, and cosmic moral order becomes the rational structuring of social and ecological systems. Correspondingly, *figures* of priests and prophets are replaced by *scientists*, *engineers*, and space explorers, who serve as mediators of knowledge, moral exemplars, and guides to humanity's future. Rituals, miracles, divine intervention, and metaphysical explanations were deemed *irrational*, existing outside the framework of scientific materialism and empirical verification. Such elements were ideologically dangerous because they fostered unquestioned obedience to non–material authority, hindered rationalist education, and perpetuated "superstitions" that contradicted the materialist, dialectical understanding of the world and which could potentially foster backwardness. Here, through *inter–semiotic translation*, the affective and existential power of religious motifs is preserved while the referents shift from the sacred to the scientific. Binary

oppositions (faith versus science, sacred versus secular, apocalypse versus utopia) are maintained and rearticulated, allowing the dialectical tension to structure the new discourse.

This facet shows that the Soviet project did not merely oppose religion with scientific materialism; it reconfigured the semiotic of belief, creating a discursive space in which scientific and technological figures could embody roles historically held by religious agents, while scientific narratives could fulfill thematic functions previously served by myth and ritual. By articulating these contraposed values in terms of figures and themes, Soviet ideology achieved a structural continuity: the cultural and emotional dimensions of religiosity were redirected toward state–sanctioned visions of the future, ensuring that the aesthetic, moral, and imaginative power of religion was not lost but transformed. In this sense, Soviet science fiction translates religious motifs into the language of technoscientific possibility, thereby generating a culturally and ideologically legible model that satisfies both rationalist and existential human needs.

3. Fostering re–enchantment through atheism

During the Brezhnev era (1964–1985), state–funded sociological studies revealed a sustained interest among Soviet citizens in religion. Subsequently, they led the government to redefine religion as a *spiritual* rather than an *ideological* problem (see Shnirelman 2012, pp. 173–174). These findings substantially changed the tone of antireligious statements in the official press, as Soviet ideologues embarked on inventing "humanist atheism", which would shift the critical spirit of scientific atheism to *favorable terms.* As a form of *humanism*, atheism had to address happiness, suffering, and the meaning of life and death without an "appeal to otherworldly powers". New rituals and ceremonies[4] were introduced by Party and Trade–Union officials, while courses on "scientific

(4) These measures were formalized in January 1964 with the approval of the "Measures for an Intensification of Atheist Public Education", which not only promoted antireligious propaganda but also sought to counter "Westernization" by emphasizing Russian symbols. For example, Komsomol leaders were encouraged to adopt "motions characteristic of Russian dancing", and a folk dance troupe called "Lebedushka" was formed in the mid–1960s to revive Russian folk dance styles.

atheism" became mandatory in universities from 1964 onward[5]. This period also marked a shift in Soviet culture, with a growing interest in Russian folklore and peasant traditions. Terms like "Motherland", "nature", and "the people" became part of everyday commonplaces, but in ways that imbued them with new, ethnic meanings, which ultimately promoted a renewed interest in cultivating a "tribal memory" and "tribal consciousness" (Laruelle 2012). However, from pragmatic perspectives, this ideological shift proved to be more complicated than expected. While the Soviet authorities could manage the organization and form of these new ceremonies, they could not control how people *interpreted* them.

The very process of creating these "new rites" inadvertently began to undermine the antireligious agenda, contributing to the restoration of pagan rituals[6]; an ironic *re–enchantment* sponsored by the Soviet authorities themselves. Shnirelman observes that sociological surveys conducted on non–traditional religions in the 1980s revealed a significant proliferation of new, post–atheist denominations during the 1970s and 1980s. This phenomenon was characterized by a vigorous repudiation of both Christianity and Judaism, alongside an effort to revive the "Pan–Aryan (Russian) pantheon [of gods]" (Epstein 1991). Such a shift largely overshadowed neo–pagan concepts to the point of obscuring a diverse array of ancient deities, instead venerating solely the abstract notion of the "Russian Land." Epstein characterizes these phenomena as indicative of "poor religion" sustained by "hope rather than memory" (Epstein 1991, in Shnirelman 2012, p. 182). The ideological underpinnings of this viewpoint were shaped by influential figures such as Dobrovol'sky (1938–2013) and V.A. Rudnev, who advocated for the revival of ancient Slavic rituals inspired by folklore and pre–Christian

(5) "Soviet ideology waged an uncompromising war against universal religions. This struggle was based on two arguments one Marxist ("religion justifies exploitation") and another xenophobic ("religions exercise a corruptive alien influence"). Early propaganda emphasized the first argument, but after the antagonist social classes had disappeared, the first argument lost its appeal; in contrast, the importance of the second one increased. As the authorities feared the "corruptive effect" of Western culture, they did their best to oppose it with native culture, emphasizing the idea of cultural originality (Shnirelman 2015, p. 173).

(6) Understood in the rather basic sense of "experiences of the world in which there is more to life than the material, the visible or the explainable" (Jenkins 2000, p. 29, in Testa 2023, p. 154).

customs (Shnirelman 2012, p. 182). These authors framed pagan practices as integral components of an "original" and "authentic" Russian heritage that Christianity had tainted. The Soviet regime, intent on supplanting Christian ceremonies, allowed the promotion of these folk traditions, which were depicted as culturally rich and spiritually vital for fulfilling individuals' existential pursuits. This transition led to an increase in publications that idealized Russia's pre–Christian heritage, while fostering an "Aryan" or "Slavic" identity based on *pseudo–historical narratives* that portrayed ancient Slavic peoples as pastoral nomads or significant actors in early European history (*ibid.*). This ideological transformation, rooted in a revival of tribal consciousness and articulated through ritualistic performances, initiated the establishment of an interplay between *socialist ideology* and spiritual quests, whose relationship appeared to be mediated by esoteric communication between humanity and the "enchanted nature." This underlying "theology" reveals a spiritual interpretation of nature, wherein individuals do not exist in isolation but rather in a state of "interrelatedness" with the "Motherland." This viewpoint holds rhetorical significance as it advocates for *an ethnic ontology of belonging* that correlates with a pre–symbolic mode of existence, characterized by an indistinguishability between self and nature, an arena *still* imbued with ideological constructs.

All of this resulted in ambivalence among Russian nationalists: on the one hand, they opposed the communist regime, but on the other, they stood for the integrity of Russia and against both regional separatism and Western influence. The latter is particularly relevant, as they struggled to maintain the ethnic Russian culture and resisted the dissolution of ethnic Russians into the "new Soviet entity". A *Word to the Nation* is noteworthy. Issued in samizdat in 1970, it became the first manifesto of ethnic Russian nationalism(7). The document supported the authoritarian regime and complained that the Soviet policy infringed on the (ethnic) Russian people's rights (Hermand 1992, p. 129). A year later, *Letter to Solzhenitsyn* reproduced anti–Semitic stereotypes of late Stalinist propaganda, affirming that Zionists hid the "true history" of the ancestors of the ethnic Russians from the general public[1] (Agursky 1975, pp. 205–218). By the 1980s, even the

(7) *A Word to the Nation* 1971; *Slovo natsii* 1981.

Ministry of Defense became involved in esoteric practices, with a focus on psychotronic weaponry and mind control (Antonov 1998, p. 15; Krugliakov 2008, p. 82). This period marked the peak of occult and mystical interests in Soviet Russia, which flourished as part of a broader fascination with science fiction and the occult. These supernatural and alternative healing practices would continue into the post–Soviet era. This ideological shift paved the way for the emergence of a new type of leisure activities, also influenced by the transnational circulation of models of alternative health practices. In contemporary Russian eco–spiritual discourse, nature transcends its status as a mere physical resource to emerge as a discursive surrogate for religion, embodying notions of purity, continuity, and national destiny. Here again, familiar dichotomies — nature/culture, homeland/resource, spiritual/material, and Russianness/Otherness — are mobilized within newly configured ideological frameworks. Across both Soviet and post–Soviet contexts, what endures is not specific belief content but rather the structural imperative for mythic and moral frameworks, articulated through changing symbolic media, transitioning from religion to science fiction and subsequently from science fiction to eco–spirituality. As such, while these new orientations began emerging at the outset of glasnost, they evolved into foundational principles governing Soviet atheism by its conclusion, having been institutionalized in official resolutions as well as through the work of various party–affiliated social and cultural organizations (see Smolkin–Rothrock 2010, pp. 154–157).

4. From the late Soviet *kurortologiia* to Socialist Romanticism

Johanna Conterio notes that the inclination to engage with nature for ideological purposes was deeply ingrained in late–Soviet culture, perceived as a source of physical, spiritual, and emotional rejuvenation. This notion was further elaborated through the discipline of *kurortologiia*, which encompasses the medical study of health resorts where nature was conceptualized as a continuum of healing influences, spanning from strictly somatic and hygienic aspects to psychological, spiritual, and esoteric dimensions (Conterio 2014, pp. 1–18; 71–81). The

Soviet discourse surrounding nature underscored the acute sensitivity of humans to its restorative properties; however, rather than perceiving nature as an entity to be dominated, the Soviet viewpoint emphasized interpreting it as a conduit for purifying and revitalizing both individuals and society as a whole. In such a light, recourse to nature for purposes of ideological "restoration" and moral "correction" provided a platform for articulating cultural anti–modernism and critiques of Western society, particularly American paradigms. These critiques were articulated within the rational and "objective" lexicon of Soviet medicine, thereby rhetorically positioning "nature" as a scientifically endorsed proxy wherein its healing potential could be harnessed for societal benefit. Facilitating access to nature became deeply intertwined with the socialist project itself; herein lies a broader conceptualization of "health" (encompassing both physical and spiritual dimensions) regarded as integral to state success and societal moral progress. It was exclusively through the government initiatives that "health resorts" could be employed for collective societal advantage; meticulously designed to amalgamate the benefits of natural healing with medical oversight, hygiene standards, and opportunities for rest. In this perspective, Soviet medicine incorporated new leisure practices into a comprehensive understanding of well–being, integrating contemporary natural therapies and spiritual care within an ideological framework. In fact, whether resorts existed since the 1920s, it was precisely by Brezhnev's administration that the emphasis transitioned from mere physical recuperation to prioritizing "spiritual growth" and "personal development". In this period, nature became coupled with an aesthetic appreciation, thereby fundamentally reshaping discourses concerning the interconnections between health and nature against a backdrop of evolving historical and ideological trajectories. Ultimately, the discourse surrounding nature and health suggested that in a society that had fulfilled its basic material needs, a return to nature could provide a space for more elevated concerns: personal growth, artistic creativity, and spiritual renewal[8]. The discourse advocating recourse to nature for health

(8) A notable variant of nature's restorative potential is championed by spiritual nationalists, whom the influences of European Romanticism have been significantly shaped in conjunction with their articulated beliefs. This conceptual framework for understanding nationhood and national identity primarily emphasizes the notion that a nation or ethnicity is perceived as

demonstrated adaptability, promising relief across an expansive array of ideological, practical, and material contexts. Simultaneously, the socially constructed dichotomy between consumerism and "nature" established a normative framework for understanding tangible disparities between moral integrity (Russia) and corruption (the West).

However, it is essential to note that the evolution of Soviet health resorts occurred amid varied transnational influences and dialogues; during this period of intense exchange, German volkish and neo–romantic ideologies concerning landscape and spirituality became deeply ingrained in the fabric of *kurortologiia*. The concepts advanced by medical climatologist Polien Grigor'evich Mezernitskii, shaped by volkish sentimentality and the anti–modern theories propagated by German social theorist Willy Hellpach, gained prominence in the late 1920s and continued to exert influence within kurortologiia thereafter (Conterio 2014, pp. 129–131). Their contributions introduced an emergent theme into Soviet cultural history: *Socialist Romanticism*, whose discourses surrounding nature became intricately intertwined with the broader narrative concerning the use of nature for health within Soviet culture. Socialist Romanticism was further reinforced during the Brezhnev era, as a counter–response to escalating materialism and petit bourgeois culture that consistently threatened to undermine the idealistic foundations of the Soviet project. The notion of spiritual rejuvenation within nature was employed to advocate for a new understanding of socialism's spiritual superiority over capitalism, thereby imbuing this particular variant with an ideological and ethnic significance, constructed upon cumulative layers of ideology that coalesce into a more discernible framework than when considered individually. In this outlook, while Soviet ideology introduced novel frameworks for contemplating human existence in the world, *Kurortologiia* further extended this inquiry, alongside corresponding experiences and rituals, into the spiritual domain through the demarcation of a semiotic border constructed through the discursive practices of "nature".

---

having a divinely ordained purpose. If a nation is rooted in the earliest human civilizations, and humanity itself is regarded as divinely created and connected to nature.

5. Eco–spiritual rhetorics in environmental policy discourse: A case study from 2020

At this point, we shall direct our focus toward the translational processes that have characterized the post–Soviet semiosphere, as informed by the cultural dynamics theory articulated by Lotman and Uspenskij (1984). This inquiry aims to elucidate the transition from the Soviet–era discursive construction of nature to a new cultural framework that emphasizes concepts of "cosmological integrity" and "unity." I contend that this framework arises from the interplay between established self–descriptive systems and complex dialogical relationships with alternative epistemologies. These dynamics will facilitate an exploration of the renewed relevance and continuity of eco–spirituality within contemporary Russian society, which operates as a cohesive network of interpretants bridging various discursive domains without exhibiting mutually exclusive dynamics. Indeed, self–descriptive systems can manifest through diverse cultural artifacts aimed at maintaining order and structural coherence within the cultural unit; they do not solely depend on static systems of self– interpretation but also possess the potential to generate new models by translating specific cultural representations into an operational framework.

As will be observed, the terms governing the construction of the semantic dimension of nature adhere to a logic of absence, which regulates its translational acts: dynamism, openness, and dialogism thus emerge as the three criteria from the textual practices of "nature" that engage in a modeling of the world based on rhetorical foundations, owing to its capacity to intercept a plurality of stratified languages and translations that vivify one another through a series of rhetorical correlations by which Russianness appears to be culturally "activated." Consequently, the notion of an "eschatological future", established in the Soviet era (cfr. supra) actualized in the constant tension towards a "cosmological unity" corresponds with the attempt to measure the future with space coordinate, an external point that always remains as a reference beyond the semiosphere itself, serving as a spurious indicator of possibilities with which to establish a dialogue. I hypothesize that these elements constitute one of several critical nodes that contribute to

the revitalization of this philosophical tradition into a "self–descriptive model" for ecological transition.

The report "Perspectives for Russia–EU Relations in Environmental and Climate Control," presented on 30 November 2020 in an online format(9), stands as a substantial intellectual and policy–oriented undertaking by the Faculty of World Economy and International Relations of the Higher School of Economics, conducted under the auspices of prominent Russian state institutions, including the Ministry of Foreign Affairs, the State Duma, the Ros–congress Foundation, and the Council on Foreign and Defense Policy. This document stems from a broader series of situational analyses initiated in 2019, which had already underscored the pressing need for Russia to articulate a fundamentally new environmental strategy — one that would advance the nation's interests while addressing global ecological imperatives in the shifting international landscape. Notably, the report does not merely catalogue environmental challenges but instead advances a series of assessments of Russia's existing trajectory. It openly acknowledges the country's significant lag in responding to the global environmental agenda. This theme garnered widespread agreement among participants regarding the necessity of adopting a qualitatively distinct ecological policy compared to that adopted in the so–called West. Given the complexity of the text, whose length is approximately 100 pages, in our research, we will focus on the fact that the report highlights an emerging recognition that ecological concerns cannot be reduced to purely technical or economic domains but are increasingly entangled with more profound questions of national identity, moral accountability, and Russia's broader civilizational narrative. This context is especially fertile for examining how notions of environmental stewardship intersect with spiritual and cultural traditions, given Russia's historical self– conception as the guardian of distinctive spiritual and communal values. Such an intersection invites critical exploration of whether old ideological motifs

(9) The constraints imposed by the COVID–19 pandemic significantly shaped the preparation of this report, prompting a methodological shift from extensive in–person deliberations to a sequence of online situational analyses. Figures such as Igor Bashmakov, a Nobel Peace Prize laureate for his work with the UN Intergovernmental Panel on Climate Change, and Boris Porfiriev of the Russian Academy of Sciences played particularly pivotal roles, offering detailed critiques and strategic recommendations that substantially informed the final text.

might be reconciled with, or even reconfigured and combined by, the ethical imperatives posed by contemporary ecological crises.

> Nature protection and preservation should become an important component of the Russian national idea, its mission for itself and the world, and an important element of its international identity. International cooperation in nature protection should become Russia's significant positive contribution to global development and a key aspect of its international attractiveness and authority. (p. 11).
> […] A unifying role for environmental and climate issues is vital amid the escalating chaos and rivalry in international relations, both at the global and regional levels. Climate and environmental issues are becoming an increasingly important element — both an instrument and a factor — of such rivalry. The approaches to climate change that Western countries, especially the EU, are promoting today are largely discriminatory, perpetuate Western economic dominance and the backwardness of developing countries, and therefore only exacerbate international rivalry. The EU's Green Deal, in particular, may further aggravate Russia–EU relations and contribute to the rise of protectionism against European goods. […] Given the increasing urgency of environmental problems for the vast majority of countries due to the aforementioned factors, there is a need for a truly unifying, rather than dividing, non–discriminatory environmental and climate agenda that would encourage global efforts to reduce environmental damage and greenhouse gas emissions, rather than create a small group of privileged countries, with a minimal positive effect on climate. As a country endowed with rich natural resource potential and as an ecological donor of the planet, Russia could initiate such an agenda.
> Moreover, the report's insistence on formulating an environmental policy that would simultaneously serve Russia and contribute to the global common good resonates with the enduring Russian aspiration to articulate a unique moral or spiritual path on the world stage. This intertwining of ecological responsibility with national and spiritual identity raises important questions about how eco–spiritual frameworks could be integrated into — or challenge — Russia's evolving self–understanding. In this light, the report provides not only a crucial policy backdrop but also an invaluable cultural and ideological context in which the complex intersections of ecology, spirituality, and nationhood may acquire new and revealing contours.

> Due to the peculiarities of Russia's territory, nature, and economic specialization, the country's potential weight in the environmental field is much bigger than its weight in the global economy. The country can make a significant contribution to solving global environmental problems (and benefit from that). The agenda of Russian nature protection policy should be shaped around this contribution. Russia needs to position itself as one of the leaders in joint efforts to preserve the planet's environment, as an eco–friendly and clean country, in addition to other attractive roles the country plays in international relations and the world economy (a supplier of international security, guarantor of strategic stability, defender of sovereignty and independence, political, cultural and civilizational diversity in the world, the right of countries to choose development models, etc. three independently).
>
> Closeness to nature and its preservation should be proclaimed an important part of Russia's national identity, its mission for itself and the world. […] At the same time, Russia's nature protection policy should not copy the Western agenda either in terms of priorities or tools. Both Russia and its key partners on the world stage, the BRICS and SCO countries, have fundamentally different conditions for economic and societal development. […] Inside the country, it is necessary to treat nature not as a resource that can be exploited endlessly, but as a home and homeland, the conservation of which is an integral part of people's well–being and quality of life. Based on this, it would be advisable to find an optimal balance between economic development and environmental protection, including through the technological modernization of resource–based industries and the creation of an innovative resource–based economy that combines growth with a care for nature. […] Russia needs a new philosophy of preserving and protecting the human being, focusing on spiritual development, health, safety, and well–being, rather than material consumption. Environmental protection should become a central element of the new national idea and government priorities in all areas.

The discourse presented above constructs nature not merely as a material or ecological category, but as a symbolic cornerstone of Russia's national and civilizational identity. From a structuralist perspective, the text relies on a series of binary oppositions: Russia versus the West, spirituality versus materialism, unity versus division, and nature as sacred homeland versus nature as extractable resource. These

oppositions serve as cognitive and cultural tools that organize meaning within the ideological field. However, they become entirely discursive only when they are repeated, embedded in official language, and institutionalized across policy, media, and symbolic state practices. In this text, oppositions are mobilized to construct a mythic narrative in which Russia is positioned as a morally superior ecological actor, "an ecological donor of the planet", in contrast to the West, whose environmental initiatives, such as the EU's Green Deal, are framed as "exclusionary" and "neocolonial". The repeated framing of Russia's environmental responsibility as both a national duty and a spiritual mission transforms these binary structures into a coherent eco–spiritual discourse. From a Lotmanian perspective (1985), this discourse operates within Russia's cultural semiosphere, where nature becomes a text saturated with national, spiritual, and moral significance. The proposed incorporation of ecological values into "state symbols," for instance, exemplifies Lotman's concept of autocommunication, through which the state rearticulates its core identity both internally and externally. Moreover, the report's call for a "new philosophy of preservation" centered on spiritual development and well–being suggests a moment of semiotic explosion, a cultural shift in which traditional sign systems are reconfigured to allow for new ideological expressions. In this framework, nature is no longer a neutral environment or economic asset, but a discursive construct central to Russia's self–description as a sovereign, spiritually guided civilization. As such, binary oppositions are not merely rhetorical devices; they function as foundational structures that, through repetition, institutionalization, and symbolic elaboration, produce a robust and coherent discourse of eco–spirituality that challenges dominant Western environmental narratives and reframes global ecological ethics in culturally distinct terms.

In summary, the analyses presented in this study necessitate a reconsideration of the interplay among spiritual, political, and ecological dimensions, not as discrete or hierarchically arranged spheres but as interrelated layers within a profoundly intertextual cultural configuration.

It is essential to acknowledge that these dimensions should not be organized into a causal hierarchy; instead, a more appropriate approach

would involve identifying specific structures and relationships that interconnect the spiritual, political, and ideological realms in mutually reinforcing and recursive manners. I believe that a theoretical synthesis of these perspectives can be clarified by recognizing their intrinsic "rhetoricity"[10] thereby uncovering a structural logic that facilitates the convergence of spiritual, ethnic, and ecological tendencies as mutually reinforcing components of a contemporary "political cosmology". This methodological approach is predicated on the premise that "the rhetoricity of a system serves as a reservoir for interpreting not only the operation of language or art but even models for structuring reality" (Lotman 1980 in Sedda 2021, p. 15). Indeed, while duly acknowledging the complexities arising from the discursive variations associated to nature, it is essential not to overlook that historically only those components imbued with specific social significance may have turned into specific normative codes. From this standpoint, the inherently social nature of meaning necessitates recognition of a fundamental aspect of meaning–making: its "negotiative character". In other words, the significance attributed to "something" is never dictated by rigid correlational rules but rather by plural variable codes that are sensitive to cultural contexts (cf. Lorusso 2010, p. 110). Negotiation fundamentally represents a strategy for mutual adaptation not only among diverse interlocutors but also among instances engaged in the conventional process of semiosis, ultimately relying upon a logic defined by continual comparison and enrichment, adaptation and loss, while adhering to specific lines of coherence. The cultural dynamics examined in this research correspond to what Lotman defines as a textualized culture, as opposed to a grammaticalized one (Lorusso 2015). In a grammaticalized culture, meaning is structured through a codified system of rules: texts are composed by combining discrete units according to established norms, and their legitimacy depends on conformity to these rules. A textualized culture, by contrast, privileges exemplary texts as primary models

(10) Understanding the internal rhetoricity within our field of inquiry will enable us to grasp how the semiosphere thinks and acts, generating new significations through the correlation of heterogeneous languages. More specifically, in order for rhetoricity to be discussed, there must exist another structure (allotria): "The rhetorical organization emerges within the semantic tension between organic structure and foreign elements; these elements are not subject to dual interpretation within this nexus" (cf. Sedda 2021, p. 15).

of meaning and behavior. These foundational texts are not produced from a known rule system but function as generative templates from which rules may eventually be abstracted. Within the Russian eco–spiritual and post–secular discourse explored here, meaning is not governed by systematic ecological doctrines or normative frameworks, but emerges through culturally saturated textual forms (poetic, mythological, and ideological) that offer archetypes rather than prescriptions. These texts function as semiotic condensations of identity, place, and cosmological vision, shaping collective imaginaries through imitation and repetition rather than instruction. In this sense, the discursive universe under examination is emblematic of a textualized culture, where cultural competence is acquired not through rule learning but through prolonged exposure to and internalization of model texts, much like a child absorbing language through lived performance rather than grammatical analysis.

Rather than establishing linear causality among these facets, it proves more insightful to identify the structural affinities and iterative interactions that connect them, interactions mediated by symbolic forms and grounded in what may be characterized as a contemporary political cosmology. This cosmology transcends mere doctrinal or policy frameworks; it emerges through a semiotic process shaped by the rhetoricity inherent in the cultural system, which, according to Lotman (Sedda 2021, p. 15), provides a reservoir for generating models of both representation and reality. Within this paradigm, meaning is not imposed via strict logical correspondences but arises from negotiated semiosis wherein codes are multiple, contextually situated, and responsive to historical and social contingencies. The significance attributed to elements such as nature, nation, or myth at particular cultural junctures is therefore determined not by abstract logic but by the intensity of their symbolic condensation and performative reiteration within the cultural milieu. Consequently, a discourse of eco–spirituality emerges, conceptualized as textualized semiosis: a cultural modality wherein ecological meaning transcends functional or instrumental interpretations to become imbued with metaphysical, nationalistic, and moral significance. Nature assumes the role of a semiotic agent, a site of negotiated meaning bridging post–Soviet ideological transformations with

enduring religious and civilizational narratives. It is through this textualized cultural logic that contemporary Russian eco–discourse integrates spiritual revivalism, geopolitical aspirations, and environmental concerns into a cohesive symbolic framework. Thus, Lotman's theoretical apparatus elucidates not only the mechanisms of meaning construction in this context but also demonstrates how foundational cultural texts continue to shape political imagination, ontological orientation, and indeed, the very grammar through which collective futures are envisioned.

Bibliographic references

Agursky M. (1975) *Neonatsistskaia opasnost' v Sovetskom Soiuze*, "Novyi Zhurnal" (New York), 118: 205–18.

Aitamurto K. and S. Simpson (eds.) (2013) *Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe*, Acumen, Durham.

Antonov O. (1998) *Vooruzhennye nechistye sily*, "Novaia Gazeta", November 30–December 6: 15.

Dos Santos V. (2021) *The Animistic Way: Contemporary Paganism and the Posthuman*", "Poligrafi" 26(103/104):107–27.

Epstein M.N. (1991) *Put' v pustyne*, "Nezavisimaia Gazeta", October 9: 8.

——. (1993) *Novoe sektantstvo: Tipy religiozno–filosofskikh umonastroenii v Rossii (70–80–e gg. XX v.)*, New England Publishing Co., Holyoke.

Geisler J.C. (2014) *The Soviet Sanatorium: Medicine, Nature and Mass Culture in Sochi, 1917–1991*, PhD diss., Harvard University.

Gille Z. (2009) *From Nature as Proxy to Nature as Actor*, "Slavic Review", 68(1): 1–9. https://doi.org/10.1017/S003767790000005X

Hermand J (1992) *Old Dreams of a New Reich: Volkisch Utopias and National Socialism*, Indiana University Press, Bloomington.

Itel J. (2023) *Ecospirituality in French–Speaking Europe: Linking Ecological Thought with Alternative Spirituality*, "Religions", 14(4): 15. https://doi.org/10.3390/rel14040510

Ivankhiv A. (2009) *Nature and Ethnicity in East European Paganism: An Environmental Ethic of the Religious Right?*, "Pomegranate", 7, 194–225. 10.1558/pome.2005.7.2.19

Jenkins R. (2000) *Disenchantment, Enchantment and ReEnchantment: Max Weber at the Millennium*, "Max Weber Studies", 1(1): 11–32.

Krugliakov E.P. (1998) *Rossiia snova vo mgle?*, "Nezavisimaia Gazeta", May 6: 16.

Ładykowska A., V. Teisenhoffer and A. Testa (2024) *'Reenchantment' and religious change in former socialist Europe*, "Religion", 54(1): 1–20.

Laruelle M. (2012) "The Rodnoverie Movement: The Search for Pre–Christian Ancestry and the Occult", in B. Menzel, M. Hagemeister and B. Glatzer Rosenthal (eds.), *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions*, Verlag Otto Sagner, Munich–Berlin, 273–93.

Lorusso A.M. (2010) *Semiotica della cultura*, Laterza, Roma–Bari.

——. (2015) "Unity and Pluralism: The Theory of Jurij Lotman", in *Cultural Semiotics. Semiotics and Popular Culture*, Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9781137546999_3

Lotman J.M. (1975) *Tipologie della cultura*, Bompiani, Milano.

——. (1984) "The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture (Up to the End of the Eighteenth Century)", in A. Arbor (ed.), *The Semiotics of Russian Culture*.

——., and B. Uspenskij (1973) *Ricerche semiotiche: Nuove tendenze nelle scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Torino.

——., and B. Uspenskij (1985) *O semiosfere*, "Trudy po znakovym sistemam", 17: 5–23.

——. (2021) "Retorica" in F. Sedda (ed.), *Jurij Lotman. Retorica,* Luca Sossella Editore, Bologna (original ed. 1980)

Lozano J. and D. Salerno (2020) *Future, a Time of History*, "Versus", 2, July/December.

Mazurek S. (2002) *Russian Eurasianism – Historiosophy and Ideology*, "Studies in East European Thought", 54(1): 105–23.

——. (2008) *An Idea of the Universal Redemption in the Russian Religious Philosophy*, "Studia Philosophica Wratislaviensia", 3(4): 89–104.

Pilkington H. and A. Popov (2009) "Understanding Neo–Paganism in Russia: Religion? Ideology? Philosophy? Fantasy?", in G. McKay (ed.), *Subcultures and New Religious Movements in Russia and East–Central Europe*, Peter Lang, Oxford: 253–304.

Rushbrook J. (2015) "Against the Thalassocracy: Sacred Geography, Nationhood and Perennial Traditionalism in Alexander Dugin's

Neo–Eurasianist Philosophy", Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports, no. 6542.

Shnirelman V. (2000) *Perun, Svarog and Others: Russian NeoPaganism in Search of Itself*, "Cambridge Anthropology", 21(3): 18–36.

——. (2007) *Ancestral Wisdom and Ethnic Nationalism: A View from Eastern Europe*, "The Pomegranate: The International Journal of Pagan Studies", 9(1): 41–61.

——. (2007) "Perun vs Jesus Christ: Communism and the Emergence of Neo–Paganism in the USSR", in J.B. Quijada and T.T.T. Ngo (eds.), *Atheist Secularism and its Discontents: A Comparative Study of Religion and Communism in Eurasia* Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York, NY.

Smolkin–Rothrock V. (2012) *"A Sacred Space Is Never Empty": Soviet Atheism, 1954–1971,* PhD diss., University of California, Berkeley.

Sokolov S.N. (1934) "Ekspeditsionnaia deiatel'nost' gosudarstvennogo tsentral'nogo instituta kurortologii i voprosy kurortografii", in G.M. Danishevskii (ed.), *Trudy gosudarstvennogo tsentral'nogo instituta kurortologii*, Izdanie gosudarstvennogo tsentral'nogo instituta kurortologii, Moscow, 5– 17.

Stoeckl K. (2022) *Russia's Spiritual Security Doctrine as a Challenge to European Comprehensive Security Approaches*, "The Review of Faith & International Affairs", 20(4): 37–44.

Suslov M. (2020) *Geopolitical Imagination: Ideology and Utopia in Post–Soviet Russia*, in M. Bassin (ed.), Ibidem–Verlag, Stuttgart.

——. and D. Uzlaner (2019) *Contemporary Russian Conservatism: Problems, Paradoxes, and Perspectives*, Brill, Leiden–Boston.

Testa A. (2023) *Re–thinking the Concept of Re–enchantment in Central–Eastern Europe*, "Religio", 31(1): 103–131.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591616
pp. 287-318 (giugno 2026)

STRATEGIE DI INCANTAMENTO NELLE ELABORAZIONI DELLA TEORIA DEL POTERE TRA ROMA E COSTANTINOPOLI
RIFLESSIONI SU ALCUNI *LOCI* DELLA CULTURA IMMATERIALE DEI SECC. IV-VII

ANTONIO PIO DI COSMO

> "Al segnale che annunciava l'entrata del sovrano tutti si alzarono, e allora egli passò davanti a noi simile a un celeste angelo del Signore, rilucente nella splendida veste che sembrava emanare bagliori di luce, fiammeggiante dei raggi della porpora, ornato del radioso sfavillio dell'oro e delle pietre preziose"
>
> (Eus. Caes., *Vita Const*. III, 10, 3).

Title in English: *Strategies of Enchantment in Theories of Power between Rome and Constantinople: Reflections on Selected* Loci *of Immaterial Culture (Fourth–Seventh Centuries)*

Abstract: This paper explores the strategies of enchantment (incantamento) employed in the elaboration of imperial power theory between Late Roman and early Byzantine contexts, with particular attention to the period between the fourth and seventh centuries. Taking as its point of departure the strategies of enchantment employed in official rhetoric and the teleologically oriented use of religion and its imagery, the study interprets these loci not merely as rhetorical embellishments, but as carefully constructed devices designed to produce a persuasive and affective representation of power. Focusing on selected theoretical *loci* developed between East and West and re-elaborated in the Constantinopolitan milieu, the study highlights the formation of a sophisticated imperial *imagerie* capable of legitimizing authority while simultaneously placing it beyond contestation. These strategies of enchantment function not only as instruments of political persuasion but also as key components of an

immaterial cultural heritage that shaped Mediterranean area conceptions of sovereignty and power.

Keywords: Enchantment; Byzantine political theology; Immaterial culture; divine origin of Power; Rhetorical production

Con tali parole il vescovo Eusebio di Cesarea descrive il tanto solenne, quanto "luminoso" ed "illuminante" ingresso di Costantino all'apertura del concilio di Nicea. Il passo costituisce un pezzo di bravura retorica, in cui gli elementi sono tutti attentamente soppesati. Oltre ogni sua prosastica rappresentazione, ivi, si introduce — a parere di chi scrive — una strategia di incantamento, che con le sue suggestioni solari e la metafora angelica, pone l'epifania imperiale su un piano più alto, allorché assume carattere cosmico per incantare maggiormente l'*audience*. Il *locus* è notoriamente problematico, poiché evoca la terribile epifania di Assuero (*Est.* 5, 1), ma anche l'aneddoto concernente la morte di Agrippa I (Ioseph., *Ant. Iud.* 19, 343–351; Ioseph., *Bell. Iud.* 2, 219; *Acta Apost.* 12, 3–17), il quale a mezzo della veste argentea indossata esprime un atto di ὕβρις che rivendica ambizioni eccessive, superiori a quelle concesse ad un essere umano. Eppure, l'evento viene letto da Ignazio Tantillo (2003, p. 15) in senso opposto. Nonostante quest'ultimo vi intraveda "una parata un po' goffa" volta a non urtare la sensibilità del suo pubblico aristocratico, l'episodio spiega — a prescindere — una grande forza d'incantamento e offre il pretesto per un ripensamento della produzione concernente la teoria del potere.

Il presente contributo, date simili premesse, propone un approccio euristico finalizzato a reinterpretare la panoplia ideologica che, per stratificazione successiva, ha modellato la rappresentazione del potere imperiale tra il IV e il VII secolo. Tale costruzione, assimilabile a un palinsesto in continua riscrittura, viene esaminata alla luce delle strategie di incantamento che si spiegano nella capacità di affabulare, persuadere e rendere credibile l'origine ultraterrena del potere imperiale. L'analisi si concentra così su alcuni dei *loci* teorici più significativi sviluppatisi tra Oriente e Occidente e rielaborati nel contesto costantinopolitano, dove confluiscono in una novella ed efficace sintesi, dando forma ad una raffinata e performante *imagerie* imperiale.

Questi *topoi*, intesi come strumenti di incantamento, mirano non solo a legittimare l'autorità imperiale ma anche a renderla insindacabile, attraverso una sapiente fusione di retorica tradizionale e ideologia cristiana. In questo modo, persino i residui della dottrina del potere della Roma pagana — troppo radicati per essere rimossi — vengono ricondotti a sistema e reinterpretati alla luce di una teoria cristiana del potere in progressiva formazione.

1. Incantamento e teoria del potere: i tentativi di delineare il *basileus* "ideale" da Eusebio di Cesarea a Giorgio di Pisidia

La comprensione delle strategie di incantamento poste in essere tra i secc. VI–VI da parte dei teorici del potere — in particolare ecclesiastici — richiede non poche cautele nell'approccio, unite alla consapevolezza metodologica concernente la necessità di declinare tali strategie all'effettiva percezione che i romano–orientali hanno dell'Istituzione imperiale. A tal fine si richiedono alcune accortezze ben presenti a Mario Gallina, il quale avverte: occorre "cogliere l'incontestabile dipendenza di Bisanzio dal mondo tardoantico senza trascurare al contempo i cambiamenti avvenuti, numerosi e importanti così da individuare accanto agli echi dell'antico i tratti del nuovo" (Gallina 2016, p. 7).

Nella cronologia di riferimento, i prefati intellettuali radicano — quasi orgogliosamente — nella cultura classica le proprie istanze assertive con cui si prodigano a persuadere i sottoposti e da essa traggono pure gli strumenti cognitivi che fanno fruttare, a mezzo della reinterpretazione e rielaborazione in un'ottica cristiana. Di conseguenza, le apportazioni della tradizione, una volta riadattate alle contingenze ed alle necessità d'incantare, devono garantire l'assoluta sacralità della persona imperiale. Procedendo dalle elaborazioni proposte dalla *koinè* ellenistica e tenendo conto del tentativo di mediazione esperito non solo in epoca apostolica[1], ma anche da parte dei cristiani di seconda

(1) Paolo di Tarso nella *Lettera ai Romani* (XIII, 1-2) sostiene: "ogni persona sia sottoposta alle autorità superiori, perché non c'è autorità se non da Dio e le autorità che esistono sono istituite da Dio. Perciò chi resiste all'autorità si oppone all'ordine di Dio". Seppur non menziona chiaramente il *basileus*, riveste col carisma di un precetto religioso una mera massima di buon senso, che è volta ad inserire appieno il cristiano entro la compagine statale del suo tempo.

generazione[2] a riguardo dei contenuti della dottrina che giustifica l'origine della potestà del *basileus*, si riconsiderano alla luce dei processi di incantamento i prodotti delle teorie politiche relative al tema, proposte fra i secc. IV e VII (si adopera d'ora in poi il lemma *basileus*, seguendo l'accorto esempio di Agostino Pertusi in *Il pensiero politico bizantino*, cfr. Pertusi 1990). Tali produzioni, che reinterpretano i principali assunti caratterizzanti le elaborazioni precedenti in tema di ideologia politica, costituiscono a dire di Bernard Lepetit il frutto di una società del "reimpiego", la quale non desina nel ricorrere alle idee della cultura materiale della regalità preesistente (Lepetit 1995, p. 296). Pertanto, i prodotti derivanti, che si involvono sulle suggestioni atte a dare colore a quelle strategie di incantamento finalizzate ad affermare fortemente la natura tutta divina dell'Istituzione imperiale (giacché diamentralmente opposte alle tattiche di disincantamento, le quali affondano le proprie argomentazioni nelle tradizioni filosofiche preesistenti), configurano delle espressioni non solo comprensibili nel *milieu* delineato dallo "spazio dell'esperienza di cui essi dispongono" (*ibidem*), ma vengono pensati per addomesticare le

---

Altrettanto ispirato dal buon senso sembra il precetto riscontrabile nella *Lettera a Tito* (III, 1): "Ricorda loro di esser sottomessi ai magistrati e alle autorità, di obbedire". L'assunto si inserisce — ancora una volta — nella linea di pensiero volta a consigliare condotte atte a favorire una cauta convivenza dei fedeli con le istituzioni. Nella *I Lettera a Timoteo* (II, 1-2) Paolo va ben oltre, esortando alle preghiere per le autorità e scongiura: "che si facciano domande, suppliche, preghiere e ringraziamenti per tutti gli uomini, per i re e per tutti quelli che stanno al potere, perché possiamo trascorrere una vita calma e tranquilla con tutta pietà e dignità". Se ne deduce una sorta di lucida presa di coscienza del contesto di vita condiviso dalle diverse comunità presenti nell'Impero, mentre l'affermazione della pia pratica delle orazioni in favore di sovrani e magistrature, forse costituisce la rassegnazione ad una realtà di fatto: per la serena convivenza non pare bastare l'ossequio delle norme civili e penali, quale realtà suffragata di lì a poco dal rescritto di Traiano al giovane Plinio (*Ep*. X, 97). Diversamente Pietro nella *I Epistola* (2, 13-17) asserisce "Siate sottomessi, per amor del Signore, a ogni umana istituzione: al re, come al sovrano; ai governatori, come mandati da lui […]. Perché questa è la volontà di Dio". Si fa largo nel pensiero apostolico una serie di idee concernenti l'origine del potere, che vanno al di là dell'esigenza di una tranquilla convivenza, ma paiono piuttosto significare l'adesione progressiva della primitiva Chiesa alla panoplia di idee fatte ufficialmente proprie dall'Impero.

(2) Teofilo di Antiochia con molta prudenza afferma che il regno terreno è affidato "in un certo modo" all'imperatore (Theol. Ant., *Ad Autol.* I, 11). Ireneo di Lione sostiene: "il regno terreno è stato istituito da Dio per l'utilità delle genti" (Ir., *Cont. haer.* V, 24, PG 7, 1187). Clemente Romano (*Ep*. I, 61) asserisce che il *basileus* è "scelto per una magnifica e inenarrabile virtù" di Dio. Tertulliano (*Apolog.* 26), dal canto suo, lapidariamente afferma che il nome di imperatore è grande "anche perché viene assegnato da Dio".

mutate forze e tentare di risolvere le criticità sottese, per migliorarne la loro incisività e persuasività.

2. Gli incunaboli di Eusebio di Cesarea: implicazioni e problematicità del *locus* dell'origine divina del potere

Consideriamo allora come un esperimento performante di "ricomposizione" e "riordinamento" del patrimonio immateriale ereditato dalle esperienze connesse tradizionalmente alla fenomenologia della regalità (ma anche alla produzione filosofica precedente) venga posto in essere da Eusebio di Cesarea. Costui elabora il materiale a sua disposizione entro un processo dialettico dispiegatosi tra "conservatorismo" e "rinnovamento", che tiene tanto in vita Platone[3], ovviamente declinato nella sua ricezione più recente, le produzioni delle scuole filosofiche ellenistiche[4], quanto gli assunti dei padri apologeti,

(3) Platone introduce il *locus*, sviluppato dalle scuole degli stoici, degli ermetici e ovviamente ripreso poi dai neoplatonici (Pl., *Phadr.* 247b sgg; Pl., *Rep.* 517b; 521c; 532b; Plot., *Enn.* I, 6, 7; V, 8, 10; Sen., *De vit. bea.* 16, 3; Sen., *Cons. ad Marc.* 23, 1; Porph., *Ad Marc.* 16), concernente un *basileus* intermediario col cielo, poiché capace di ascendere in spirito alle stelle, nel cui *iter* viene infuso e illuminato con lo splendore divino. Ciò gli permette di comprendere le similitudini (*homoiótes*) con l'idea del bene presente in ogni cosa, prendendo coscienza del suo ruolo. Poiché i sottoposti non possono contemplare per via diretta lo splendore divino, il *basileus* messosi in connessione con la divinità, in virtù di quel bene assimilato, deve divenire loro guida, fungendo da illuminatore (Pertusi 1991, p. 18). Di diversa opinione è Aristotele, il quale crede in una natura tutta umana del potere temporale, cfr. Ar., *Pol.* III,10-11,1286-1287a.

(4) I precetti della dottrina stoica, rielaborati dai neopitagorici e pervenuti nel *Perì basileias* di Efancto, tratteggiano un mondo davvero armonico, opera della divinità, in cui tutti gli esseri appaiono legati empaticamente tra loro. Tali idee, nel sec. IV, devono essere integrate con il pensiero di Senocrate, rielaborato nelle scuole stoiche e neopitagoriche, che prevede tre ordinamenti, definito ognuno *cosmo*, che si qualificano come intelligente, sensibile ed uno riservato agli uomini. Ognuno di essi ha a capo un sole (Efancto, *Perì basil.* p. 271; Pertusi 1991, p. 17). E se il primo è retto dalla divinità, quello degli uomini viene governato da un *basileus*, rappresentato come suo contraltare cosmico. Il *Sulla scienza politica* presuppone un cosmo che viene retto dalla legge della simpatia fra i vari *ordines* universali, mentre il *basileus*, necessario in un simile sistema, si muove, indipendentemente dalla sua volontà (*Perì pol. epist.* V, 14), in accordo con il cielo ed il cosmo, in quanto parte di un unico e inemendabile ordinamento. Egli si pone, difatti, al di sopra degli uomini, poiché porta in sé l'immagine divina (*Ivi*, V, 7). Tale idea, che ha assonanze con Cicerone (*Somn. Scip.* 3; *De rep.* VI, 13; *De senectute* 21) e Platone (*Leg.* 713d), affonda poi nel *background* giudeo–cristiano, non solo della *Genesi* (1, 26-28), ma soprattutto nelle produzioni di Filone di Alessandria. Quest'ultimo non si limita a riproporre l'origine divina del *basileus*, ma lo crede dotato di scienza umana e divina, che lo rende una

in particolare Origene (Lyman 1993), le cui elucubrazioni cosmogoniche fungono da incunaboli nella costruzione del più complesso apparato teorico spiegato dal prefato vescovo in favore del primo imperatore cristiano(5).

Ciò non meraviglia. Come noto Eusebio suole identificarsi quale "τοῦ Παμφίλου", poiché discepolo di Panfilo di Cesarea, alunno — a sua volta — del succitato Origene(6). Tanto premesso, si comprende bene come le elaborazioni eusebiane appaiano fortemente dipendenti dal pensiero dell'apologeta alessandrino, in quanto quest'ultimo è maestro del suo maestro. Non stupisce allora che il sistema cosmogonico eusebiano, in cui si spiegano le strategie di incantamento atte a giustificare il potere assoluto del *basileus* ed il cui ordine appare funzionale alla strutturazione dell'istituzione imperiale, nonostante alcuni tratti di originalità, sia costruito su quell'incunabolo concettuale costituito dal "subordinazionismo cristologico" origeniano.

Osserviamo poi come un tale principio venga rielaborato in quella cosmogonia cristiana delineata — per gran parte — nella *Laus Constantini* (Τριακονταετηρικός λόγος), che configura una profonda dissertazione teologica espressa dal vescovo innanzi a Costantino stesso in forma di discorso in occasione dei *Tricennalia soluta* (25 luglio 336)(7).

---

venerabile icona della divinità ed il più perfetto prodotto fatto a immagine e somiglianza di Dio (Phil., *De conf. ling.*77).

(5) Origene delinea un primitivo nucleo cristiano qualificabile come "teologia del potere", che dichiara innanzitutto l'origine divina del *basileus*, poiché è Cristo che — ottenuta da Dio ogni potestà — concede il regno terreno al *basileus*. Delinea poi un *basileus* altamente ideale, poiché crede che l'uomo scelto da Dio non solo si debba dimostrare immune dai vizi, ma capace di regnare con amore. L'unico scopo della sua *Basileia* si presenta altrettanto ideale, poiché gli impone di divenire, attraverso una puntuale imitazione da realizzarsi con l'esercizio della virtù — che è ora prodotto del proprio sforzo e non di un'ontologica empatia — simile a Dio (Orig., *Contra Cels.*VIII, 68; Orig., *Comm. in Ep. ad Rom.* IX, 26 PG 1226d–1227a; Orig., *In Num. hom.* 22, 2; Orig., *Comm. in Math*. XVI, 8).

(6) Panfilo è allievo di Pierio, maestro alessandrino e seguace di Origene. Coinvolto nella persecuzione iniziata nel 303, diviene martire nel 310, mentre Eusebio passa lungo tempo in prigione. In collaborazione con Panfilo scrive i primi cinque libri dell'*Apologia di Origene* e da solo redige il VI. Lo scritto polemizza contro Metodio d'Olimpo e descrive i dissidi fra Origene e il vescovo Demetrio. L'interesse per Origene è confermato anche dalla raccolta delle sue epistole operata da Eusebio.

(7) Constatiamo come possa essere avvicinato ad un *Logos*, poiché mutua alcuni *topoi* tipizzati da Menandro di Laodicea come la *σύγκρισις*: il paragone con un personaggio noto, che in questo caso è addirittura il *Logos*, a cui l'imperatore viene agevolmente accostato, nonché la *αὔξησις*, la lode di Costantino, che iscritta nel capitolo 10 funge da incunabolo alla descrizione

Nel primo capitolo si tratta — in accordo con ulteriori componimenti quali la *Preparazione evangelica* (Εὐαγγελικὴ προπαρασκευή) e la *Dimostrazione evangelica* (Εὐαγγελικὴ ἀπόδειξις) — della divinità, che viene concepita come l'*archè* trascendente di tutte le cose, rappresentato quale "Gran Re"[8], mentre l'appellativo di "Padre" viene spiegato entro la concezione creazionistica. A questo si affianca il *Logos* eterno e non creato, identificato con Cristo, che in ossequio alla visione medioplatonica si pone in un rapporto subordinato di "immagine" ed "imitazione" con il Dio (Eus. Caes., *Laus Const.* 2; 4; Eus. Caes., *Dem. Evan.* 5, 1, 21; Singh 2015, pp. 129–154). Il medesimo *Logos*, per converso, è caratterizzato da qualità immanenti, costituendo l'unico mediatore con il resto del creato su cui esercita una signoria (Eus. Caes., *Laus Const.* 1, 6; Robertson 2007), che deve necessariamente spiegarsi in termini paolini (Filippesi 2, 10–12). A dispetto dei presupposti filosofici condivisi dal vescovo, il *Logos* detiene una potestà sul contingente e crea l'impero terreno ad "immagine del regno celeste" (Eus. Caes., *Laus Const.* I, 3). In tal modo, può superare quell'assunto di Origene che relega i suoi poteri sul solo piano spirituale, un cui pallido riflesso in terra può intravedersi nella Chiesa.

Osserviamo poi come Eusebio, inserendosi nel marco della tradizione — con grande forza di incantamento — giunga a configurare un *basileus* speculare al *Logos*, che svolge un'azione di "governo" e "mantenimento" riconducibile alla *pronoia* stoica. Simili presupposti permettono al vescovo di postulare una vera e propria "Teologia della storia", che supera i prodotti dello stesso stoicismo in cui un *Logos*–Salvatore riconduce (già in una tempistica precoce) al dio tutto trascendente gli uomini caduti (Siniscalco 2003; Prinzivalli 2003, pp. 97–112.). Eppure, Eusebio va ben oltre. Per ottimizzare il tentativo d'incantamento della figura del *basileus* e dimostrarne la necessità, sceglie di riproporre il

della beatitudine celeste anticipata per l'imperatore. Per il rapporto fra Eusebio e Costantino, cfr. Barnes 1981 e 2011.

(8) La *Preparazione evangelica* in 15 libri e la *Dimostrazione evangelica* in 20 libri, composti fra il 314 ed il 323 non contestano solo le accuse rivolte ai cristiani da pagani e giudei, ma, ivi, si ricorda come il regno instaurato da Cristo non sia altro che l'Impero di Roma, che per mezzo degli augusti ha unificato il mondo. Eusebio sottolinea come l'umanità, una volta raggiunta una "pace profonda" (εἰρήνην βαθεῖαν) è divenuta capace di conoscere il Padre, sicché il *Logos* divino si manifesta nella natura umana "al principio dell'Impero romano" (ἀρχομένης τῆς Ῥωμαίων βασιλείας), cfr. Eus. Caes., *Hist. Eccl.* II, 23.

concetto provvidenziale di "sincronismo augusteo". Procedendo dalla contemporaneità della nascita di Cristo e dell'affermazione dell'Impero romano, ne dichiara l'indispensabilità nella storia della redenzione, poiché deve diffondere la Parola di Cristo nel mondo. Eusebio può allora ingiungere: "tutte le nazioni e tutto il genere umano erano divisi [...] ma con la venuta di Cristo un solo impero, quello dei romani, era fiorito su tutti, e repentinamente sparì l'inimicizia secolare, implacabile e irriconciliabile delle nazioni" (Eus. Caes., *Vita Const.* XVI, 2–4, cfr. Gallina 2016, p. 21). A completamento del tentativo di incantamento, il vescovo inserisce la rappresentazione dell'Impero romano come ipostasi del dominio del *Logos* nel tempo e nella storia, perciò non meraviglia che faccia conseguentemente coincidere l'*escaton* con la fine di Roma. Il motivo, non certo nuovo, è già presente negli *Atti degli apostoli* (10, 1), in Melitone di Sardi (*Fragm.* 1; Eus. Caes., *Hist. Ecc.* IV, 26, 7–8), nonché in termini edulcorati nel suo maestro Origene (Or., *Contr. Cels.* 2, 30) ed in Ireneo (Iren., 4, 30, 3; Eus. Caes., *Hist. Ecc.* X, 4, 22–26). La tesi tuttavia non è ritenuta pacifica, poiché contestata da Ippolito nel suo *Commento a Daniele* (4, 9) in quanto ritenuta fuorviante[9]. E se il tentativo di disegnare una "Teologia della storia" in chiave filo–romana è costata al vescovo i poco lusinghieri epiteti di "arricciatore di corte della parrucca imperiale" da parte di Franz Overbeck (1892, p. 2), di "vescovo di corte dal pieghevole carattere" affibbiato da Berthold Altaner (1964, p. 164) e di "teologo di corte" afferito da Hans–Georg Opitz (1935, p. 15), bisogna piuttosto considerare come l'adesione dell'imperatore al cristianesimo deve — per forza di cose — sembrare a lui, che ha subito le persecuzioni e la prigione, un evento davvero provvidenziale[10].

Entro la sovrastruttura che sviluppa dal nesso teleologico costruito tra l'assoluto dominio di Cristo e l'ecumenica capacità d'imperio dei romani, si incunea la strategia di incantamento eusebiana, la quale si

(9) Ippolito nel *de Christo et Antichristo* e nel *de Daniel* considerava in modo del tutto diverso la contemporaneità fra la nascita di Cristo e lo sviluppo dell'Impero romano, presentando l'universalismo imperiale come contraffazione bellicosa del messaggio universale di Cristo (cfr. Ipp., *de Chr. et Antichr.* 25; Ipp., *de Dan.* 4, 9, 2. Vedi anche Simonetti 2005, 2584-2604. *Contra*: Andrei 2007, 221-278, che attribuisce la *Synagoge* ad Ippolito.

(10) Per il superamento del concetto di "teologia politica" di Carl Schmitt (1934, p. 49) e la sua orbitazione entro le produzioni della *theologia physica*, cfr. Rizzi 2013, 135–145.

spiega in un sistema di "deleghe al comando". Il Dio, "monarca assoluto", concede la potestà al *Logos* "coreggente" o *sun–basileus*, che a sua volta copta l'imperatore, il quale viene associato al preesistente sistema diadico in quanto "vicario" (ὕπαρχος) e "interprete (ὑποφήτης) del Verbo divino" (Eus. Caes., *Laus Const.* VII, 13; X, 4; Gallina 2016, p. 119; Leeb 1992). Ma vi è di più. L'episcopo sostiene che il *Logos* non si limita a creare un solo uomo, ovvero il *basileus*, quale *basilicòn zôon* (animale regale), che regna sotto la sua guida, ma piuttosto lo modella sull'archetipo divino (Eus. Caes., *Laus Const.* I, 3–4), lasciando transitare — nell'operazione d'incanto — l'attività demiurgica normalmente prerogativa del Dio al Verbo, la cui azione è liquidata come strumentale. Gli imprime così il carisma della regalità, poiché "l'imperatore caro a Dio portando in sé l'immagine del regno superno a imitazione dell'Onnipotente" possa tenere "ferme le redini" e governare "tutte le cose della terra" (Eus. Caes., *Laus Const.* I, 3).

Quel *basileus* "ideale", perfettamente incarnato nel contingente da Costantino e decantato nella citata *Laus*, oltre il succitato *imprinting*, però non può vantare né una confusione di sostanza, né di natura col divino, inserendo così un limite alle strategie di incantamento. Difatti Eusebio, come cristiano non può accettare un sovrano partecipante sul piano ontologico della sostanza della divinità, ma preferisce compiere una capriola dialettica, che permette il ripensamento dell'istituzione imperiale, declinandone i presupposti entro una nuova tattica d'incantamento. Nell'accogliere nella sua cosmogonia la regalità sacra mutuata tanto dall'ellenismo, quanto da Roma, lascia che le qualità proprie del *basileus* divino possano slittare verso la *Basileia*, sicché il potere imperiale acquisisce un'origine divina (Gallina 2016, p. 18). In tal senso, se da un lato si salvano le esigenze cristiane e si preserva attraverso l'incantamento il carisma celeste di cui è circonfuso il *basileus*, dall'altro lato, in unisono con Gilbert Dagron, si rileva come Eusebio abbia predicato con successo "l'idea" di una monarchia divina non certo "nuova", che con lui "ha cessato di essere retorica per essere politica e storica" (Dagron 1968, pp. 184–190). Ne discende che il suo *basileus* non possa essere annoverato quale "ultimo" degli dei, come la tradizione esoterica confluita nei trattati ermetici e la procedura di *consecratio* tendono ad acclarare (Arce 1989; Di Cosmo 2020, pp. 158–188; Di Cosmo 2021,

pp. 131–170; Huntington e Metcalf 1979; Karayannopulos 1956, pp. 341–357; Lozano Gómez 2007, pp. 139–152; Perea Yébenes 2005, pp. 103–120; Price 1984; Gordon 2001, pp. 107–122) e dopotutto non può essere altrimenti.

Diversamente, quest'ultimo attraverso l'esercizio dell'εὐσέβεια e della φιλανθρωπία, a cui viene previamente predisposto dal *Logos* (Eus. Caes., *Laus Const.* 4; Pertusi 1990, p. 23), dimostra come — grazie all'*imprinting* celeste — possa portare "nella sua mente, come in uno specchio lo splendore delle virtù promananti dal celeste esempio" (Eus. Caes., *Laus Const.* 4; Pertusi 1990, pp. 22–23). Un simile esercizio del retto agire, qualificato come *mimesis* della divinità nel bene, deve permettere a questo *basileus* non solo di perfezionare l'immagine divina già impressagli, ma anche di potersi rappresentare *erga omnes*, in ragione delle buone azioni compiute, come un "amico di Dio", capace di garantire prosperità all'Impero. Attraverso il prodigarsi nelle buone opere questi può pure edificare i sottoposti, ponendosi come loro modello. Nondimeno, consideriamo come l'esercizio della *mimesis* divina non ha solo molte implicazioni sul piano etico, ma permette persino ad Eusebio di sviluppare un *locus* di successo che verrà importato nella successiva *Vita Constantini* (IV, 60–69), laddove configura un termine ambiguo rispetto ai tentativi d'incantamento ed un potente calmiere, squisitamente cristiano, atto a limitare l'umana alterigia di chi detiene il potere. Pertanto, non meraviglia che questo *basileus*, oltre ogni incantamento, debba essere ben cosciente che l'Impero è mera *vanitas* rispetto al regno spirituale ed egli è sempre tenuto a conseguire, attraverso il bene compiuto durante lo svolgimento di tutto il suo mandato *pro tempore*, il diritto d'accesso al cielo (Eus. Caes., *Laus Const*. II; Eus. Caes., *Vita Const.* I, 3). E se una lettura più superficiale lascia meramente dedurre che la *Basileia* e la *potestas* terrena vengono presentate come necessità nel disegno divino, mentre "l'autorità legittima" e la "potenza imperiale" — con grande suggestione d'incantamento — assurgono a sottoprodotti dell'azione soterica del *Logos*, deve constatarsi come la *Laus* venga pensata per parlare su più piani, offrendo un più vasto *platou* di significanti. Siamo difatti di fronte alla prudente opera di rielaborazione di tutte le idee (o della maggior parte) relative alla fenomenologia della regalità circolanti a suo tempo, che egli tenta di omogeneizzare

oltre le loro intrinseche contraddittorietà in un'operazione non troppo felice, specie per quel che riguarda lo *status* ultraterreno imperiale, non a caso rimasta aperta a lungo e perfezionata solo alla fine del regno di Giustiniano (MacCormack 1995, pp. 370–381). Al contempo, si comprende bene come il vescovo si preoccupi di delineare al fianco dei cogenti calmieri morali anche dei limiti epistemologici al potere assoluto detenuto da quel *basileus*, seppur "ideale"; cosa che implica una presa di posizione rispetto alle pregresse idee. Il loro inserimento può essere anche letto come la volontà di proporre non solo dei contrappesi, ma di esperire un vero e proprio processo di disincantamento, almeno parziale e circoscritto se non ad alcuni temi, a certe accezioni della figura imperiale. Ciò favorisce un'interpretazione compatibile col cristianesimo di quelle elaborazioni non del tutto consone alla caratura ultraterrena dell'Istituzione, di già pretesa dalla nuova religione. Il suo Costantino, tanto illustrato di virtù dal *Logos*, non può essere però collegato al *nomos empsychos*, ma esercita un normale *ius leges ferendi*, che non permette equivoci di sorta. Neppure lo si descrive quale *a legibus solutus*, come più genericamente proposto da Ulpiano per il principe (Ulp., *Dig.* I, 3, 31), dimostrando di aver fatto propria la lezione delle *Leges* (Plat., *Leg.* 716ac; 792d). La mancata identificazione è facilmente giustificabile nella palese necessità di opportuni contrappesi ad un potere preteso come assoluto — anche in ragione dell'origine celeste —, tra i quali normalmente rientrano l'invalicabile legge divina e quella naturale.

Né si può dimenticare di considerare il peso afferito da Eusebio alla componente veterotestamentaria, poiché essenziale a delineare un più performante affresco volto all'incantamento della regalità cristiana. Ciò non meraviglia, è noto che l'Antico Testamento esercita una potente influenza sia sulla morale comune e sia sul pensiero politico, già dal sec. IV. In questo recupero ideologicamente orientato, l'istituzione imperiale viene presentata, d'un canto, come capace di riportare in auge la monarchia davidica, arricchendola però di un carisma tutto nuovo, poiché ne aggira tutti i limiti umani, che opportunamente tabuizzati dal vescovo, torneranno solo molto più tardi nel pensiero politico di Isidoro di Siviglia (Isid. Hisp., *Sent.* III, 47, 51). Dall'altro canto, l'episcopo nell'ottimizzare la sua strategia di incantamento recupera anche

la figura di Mosè, che viene identificato nella traduzione greca veterotestamentaria come "*basileus*" e, pertanto, lo rappresenta come "sovrano, legislatore e sacerdote", giacché dotato di giurisdizione *in sacris* (Amerise 2005, pp. 671–700; Dagron 1996, pp. 141–154; Patlagean 2005, pp. 149–161). Il puntuale riferimento al Vecchio Testamento viene inserito in chiave legittimante, aprendo così a successive interpretazioni che faranno dei romano–orientali il popolo eletto, mentre il *basileus* viene progressivamente identificato nella panegiristica con le più eminenti figure d'Israele (Patlagean 2000, pp. 876–877).

Constatiamo poi come l'inserimento del *locus* funga da incunabolo per più performanti tentativi di incantamento, che additano a quel *basileus* "ideale" anche una conoscenza delle "cose sacre occulte" (Eus. Caes., *Vita Const*. 1, 4; Eus. Caes., *Laus Const.* 5; Pertusi 1990, p. 23; vedi anche Pitsakis 2009; Pitsakis 2011, pp. 155–227). Ciò permette di abbozzare un carisma ministeriale in capo all'imperatore, che a dire di Gallina "non ha nulla di ecclesiale e serve piuttosto, ad accentuare la funzione sacrale della sovranità a scapito di quella guerresca" (Gallina 2016, p. 19). Una simile percezione, slegata dall'azione liturgica, può giustificare l'appellativo rivolto a Costantino durante il concilio di Nicea, che viene definito "vescovo di coloro che stanno fuori" (Eus. Caes., *Vita Const*. IV, 24). L'epiteto, sicuramente dotato di grande forza d'incantamento e capace di evocare nel sentore comune almeno quello di sacerdote universale, per avvertita dottrina pare liquidare il suo ambito di competenza alla *saeculi necessitates* (Piras 2003, p. 237). Nonostante ciò, non manca un chiaro riferimento nella *Laus* al sacrificio "puro" e "senza" macchia, offerto dall'imperatore "senza fuoco e senza sangue", che compiace la divinità (Eus. Caes., *Laus Const.* II, 5). E se sul piano più superficiale si allude alla normale prassi liturgica, poiché apre al futuro diritto dell'imperatore a ricevere la comunione all'altare, cristallizzatosi nel canone 69 del Concilio in Trullo del 692, esso dimostra piuttosto natura metaforica. Vuol così alludere meramente alla *mimesis* divina realizzatasi attraverso il retto agire, che metabolizza una parte consistente della tradizione filosofica connessa alla teoria del potere, ne conserva le istanze di incantamento, migliorandone l'incisività sul piano percettivo, e apre — infine — a successivi sviluppi nel più lungo periodo.

Osserviamo poi che in coerenza con l'architettura epistemica delineata nella *Vita*, Costantino — in quanto modello di ogni *basileus* — si deve anche impegnare a diffondere la fede con diverse modalità (esempio personale, *libertates*, donazioni, privilegi). Si stimolano così ulteriori tentativi di incantamento, sviluppati da altri padri, come Gregorio di Nazianzo, il quale può coniare in favore del Costantino legittimatore della fede addirittura l'epiteto di "eguale agli apostoli" (Greg. Naz., *Contra Jul.* II, *Or.* V, 17, PG 35, coll. 685–688).

Ne deduciamo in unisono con William Seston (1947, pp. 127–130) che la *Laus* — oltre ogni velleità d'incantamento — configura un "manifesto della filosofia politica dell'impero cristiano", che è stata liquidata impropriamente come βασιλικὸς λόγος (discorso regale) nel *parisinus gr* 1431, poiché si dimostra essere un panegirico *sui generis*, in quanto avvicinabile piuttosto ad uno *speculum principis* (Winkelmann 1975, LVII–LXIV; Winkelmann 1991, pp. 153–154; Winkelmann 1962, pp. 89–94). Se ne evince, orbene, che Eusebio non ha voluto operare come "esecutore teologico dei piani di Costantino", ma si è impegnato piuttosto a definire attraverso l'*exemplum* autorevole, "luminoso" e "illuminante" di quell'uomo innalzato a *basileus* "ideale", quale deve essere la condotta che l'*élite* auspica per un qualsivoglia imperatore, rivolgendosi nel caso di specie ai di lui figli: Costantino, Costante e Costanzo (Amerise 2005, p. 28).

Occorre pure considerare come la ricezione del *locus* di questo *basileus* "ideale" incarnato da Costantino non sia pacifica. E se Ambrogio di Milano nel suo *De Obitu Theodosii* abbozza un coerente affresco sul destino ultraterreno dei principi cristiani, i quali vengono collocati nella Gerusalemme celeste, laddove il defunto Teodosio incontra Costantino, la di lui madre Elena ed il suo elettore Graziano, lo stesso vescovo con forza d'incanto può affermare per bocca del trapassato che gli imperatori solo col raggiungimento di un posto nel cielo scoprono di "regnare davvero" (Ambr., *De Ob. Theod.* 31–32). Tuttavia, opinioni meno compiacenti devono rilevarsi nelle altre fonti. Consideriamo come il giudizio ideologicamente orientato di Eutropio, lapidariamente iscritto nel *Breviarium* (X, 6, 3–7, 1), stigmatizzi una reazione — seppur sommessa — avverso la politica di largo favore alla Chiesa, sostenendo: "quest'uomo può essere paragonato, nella prima parte del

suo regno ai migliori principi, nell'ultima parte ai principi mediocri". Nondimeno, i dati in nostro possesso dimostrano come quello operato da Eusebio sia nulla più di un tentativo di *maquillage*, orientato attraverso l'*interpretatio* — se non a mezzo di una pervasiva manipolazione e/o di una meditata omissione dei fatti rilevanti — a ridisegnare in chiave edificante il suo vissuto (Marcone 2002). In tal senso si ricorda l'altrettanto lapidaria affermazione di Girolamo, che lo liquida quale "*impietatis Arii apertissimus propugnator*" (Jer., *Ep.* 84, 2, vedi anche Marcone 2002, p. 170; Dvornik 1966; Piras 2003, pp. 233–245; Farina 2003, pp. 397–398), nonché l'apostrofe rivolta da Lucifero di Cagliari a Costanzo, che lo definisce "*filium diaboli*" (cit. in Aiello 2003) a certificare come l'idillio fra Chiesa e Impero — cantato da Eusebio — non è stato più di una piccola parentesi nel lungo trentennio costantiniano. Le parole di Eusebio configurano allora solo suadenti tentativi di incantare l'*audience* con quello che in termini moderni possiamo chiamare revisionismo storico. Ne deduciamo che la percezione diffusa nell'*élite*, più o meno colta, deve apparire assai diversa e la maggior parte dei *loci* inseriti sia nella *Vita*, sia nella *Laus* si dimostrano autoreferenziali e assumono reale significatività solo entro le finalità paideutiche degli *exempla* edificanti riportati.

Bisogna poi considerare le implicazioni negative del sistema disegnato da Eusebio, specie alla luce delle scelte apertamente ariane di Costanzo, il quale pare aver pronunciato l'apostrofe: "quel che voglio io deve valere come legge della Chiesa" (Atanasio, *Hist. arian. ad mon.* 3). Ciò suscita la pronta risposta dei pastori più zelanti, di cui si ricorda la lunga invettiva rivoltagli da Ilario di Poitiers (Ven. Fort., *Vita S. Hil.* 5, 14) dopo che quell'augusto ha fatto dell'omeismo la teologia ufficiale dell'Impero. Il vescovo nel suo *Contra Constantium* porta alle estreme conseguenze l'asserzione di Lucifero e con espressioni polemiche nonché dotate della grande potenza di disincantare l'architettura disegnata da Eusebio, stigmatizza in negativo la condotta dell'imperatore: "noi combattiamo contro un persecutore ingannevole, un nemico che lusinga, Costanzo l'anticristo: Tu combatti contro Dio, infierisci contro la Chiesa, perseguiti i santi, […] sopprimi la religione […]" (Il. Pic., *Contra Constantium*, 5). L'attacco contro il subordinazionista Costanzo è giustificato dall'estrema fedeltà dell'episcopo alla dottrina

di Nicea, mentre l'incisiva e dissacrante azione di disincantamento che arriva a fare del "caro a Dio" l'acerrimo nemico della divinità, definendolo addirittura "anticristo", si concretizza in prosastici acumi di astio ideologicamente orientati. Il vescovo, al di là delle contingenze e della volontà di disincantare quanto Eusebio ha circonfuso d'incanto, pone in essere non solo un *locus* utile all'episcopato nelle eventuali polemiche contro l'Impero, ma una profonda riflessione sulle problematicità ed i pericoli derivanti da un rapporto totalmente simbiotico rispetto alla predisposizione del magistero, nonché a riguardo delle libertà e dell'autonomia della Chiesa.

3. Il ripensamento della teoria del potere: dall'incantamento ontologico del diacono Agapito al paradigma funzionale della "legge animata"

Il *locus* della *mimesis* divina ritorna in auge nel sec. VI con il diacono Agapito, il quale nel costruire la sua teoria del potere opera su più piani riproponendo tutta una serie di precetti mutuati a larghe mani dalla tradizione precedente, che rielabora e potenzia.

Procede così da un *locus* tanto banale, quanto consueto, allorché appoggiandosi ad una dottrina consolidata e volta all'incantamento, sostiene che il *basileus* viene dato agli uomini da quello stesso Dio per amministrare "ciò che è utile" (Agap. Diac., *Exp. cap. admon.*, PG 86, c. 46). Agapito perciò afferma: "come l'occhio è parte integrante del corpo, così l'imperatore è integrato armonicamente nel mondo, concesso da Dio per collaborare con lui nel compimento di ciò che è vantaggioso" (*ibidem*, c. 5; Patlagean 1992). Nonostante sia divenuto principe in terra, questi non può dimenticare che la sua *Basileia* è pur sempre un servizio che egli presta a Dio e di cui rimane pur sempre — in quanto uomo — un semplice servo, seppur assai privilegiato.

Il diacono, indugiando sull'origine divina del potere imperiale, non fa altro che portare alle estreme conseguenze tutti i presupposti epistemici del *locus*. Ridisegna così il rapporto tra imperatore e Dio cristiano e, al contempo, recupera parte del *background* romano circa la presunta divinità dell'augusto. Pertanto, non stupisce che nella sua puntuale rifunzionalizzazione

della panoplia di idee esistenti possa sostenere che il *basileus* da lui decantato per "la dignità ricevuta è simile a Dio sopra tutti" (Agap. Diac., *Exp. cap. admon.* PG 86, cc. 21; 71). A tramite di un diretto riferimento allo *status*, il diacono supera le problematiche — cristianamente inaccettabili — connesse alla confusione di natura. Ne discende che il potere concessogli sulla terra deve essere inteso nella sostanza come assai simile a quello esercitato nei cieli dalla divinità. Eppure, Agapito appare costretto a riconoscere che — sul piano percettivo e rispetto a quanto qualsivoglia soggetto possa visualizzare — persino questo *basileus* "ideale" da lui tratteggiato "resta nel corpo simile agli altri uomini" (*ibidem*).

Consegue che, nonostante i limiti propri del corpo, il suo *basileus* possa essere percepito (o si vuole che lo sia) attraverso un potente sforzo di incantamento (ed anche di immaginazione), quale immagine divina e come tale venerato. Di seguito ne specifica i termini: "è immagine di pietà fatta da Dio, […] immagine vivente del Dio […]. Uno specchio terso […] che brilla dei raggi divini" (*ibidem*, cc. 5; 9). Agapito, orbene, introduce un motivo relativamente innovativo rispetto al pensiero cristiano, sebbene "sdoganato" a suo tempo da Diocleziano per la Tetrarchia (MacCormack 1995, pp. 158, 162, 168, 258; Marotta 2010, pp. 170–188; Marotta 2016), allorché rappresenta un *basileus* partecipe mentre è in vita della natura divina. Va così ben oltre quanto sostenuto da Eusebio, che ritrae il suo Costantino trapassato come "*redivivus*", il quale contempla assiso sull'arco del cielo la Trinità. Quest'ultimo, al contrario, non viene (e non può essere) assimilato, né realizza una commistione di natura con la divinità (Calderone 1973, pp. 215–269).

Tuttavia, lo *status* vantato per Agapito deve essere sottoposto a condizione. Nonostante la sua pre–costituzione divina, il *basileus* dopo l'elezione (liquidata come mero atto ricognitivo) è spinto a compiacere quella stessa divinità che lo ha innalzato a una simile carica, attraverso l'esercizio delle buone opere. Il retto agire deve divenire il *Leitmotiv* della sua *Basileia*, compreso che egli è tenuto a "imitare massimamente Dio nel giudicare che nulla è più prezioso della misericordia […], — per compiere in sé una *mimesis* totalizzante, costui sente poi la necessità di fuggire — ogni atteggiamento contrario alla umanità come ferino ed […] — esercitare — l'amore verso gli uomini come simili a Dio" (Agap. Diac., *Exp. cap. admon.*, PG 86, c. 37).

Se ne deduce che il *basileus* "ideale" dipinto da Agapito deve sentirsi — in virtù della cogenza dei suoi precetti — quasi obbligato a realizzare entro i limiti delle sue forze le buone opere. Ciò costituisce lo scotto teorico da pagare per rendere tanto cogenti, quanto credibili le strategie di incantamento fatte proprie dal diacono nel più lungo periodo (*ibidem*, cc. 37; 45). In tal senso, il motivo introdotto, destinato a godere di costante successo, non solo apre a più moderni sistemi di *welfare*, ma fornisce pure un ulteriore incunabolo per riuscire a dare una ragionevole spiegazione alla nota instabilità del trono imperiale ed anche alla percezione diffusa di un potere che tanto repentinamente, quanto irrazionalmente passa dall'uno all'altro. Si inizia così a rappresentare un consenso divino, che assai facilmente viene meno in ragione dei "peccati noti" e "non noti", a cui contrappeso si oppongono le buone opere, diversamente ritenute capaci di favorirlo (Patlagean 2002, pp. 117–123).

L'ecclesiastico continua con la delineazione di un'aretologia imperiale, in cui il suo *basileus* deve esercitare le virtù della purezza d'animo, del timore di Dio, della filantropia, della compassione, della benevolenza nel regnare (Pertusi 1991, p. 15), ordinando solo ciò che è lecito (Agap. Diac., *Exp. cap. admon.*, PG 86, cc. 54–55), nonché della giustizia redistributiva, imparzialmente amministrata con acutezza (*ibidem*, c. 16). A questo novero d'ispirazione cristiana si somma la menzione di virtù tradizionalmente riferite ai regnanti come la saggezza, l'equità e l'animo immutevole, sempre uguale a sé stesso. Consideriamo poi come il diacono scelga di muoversi entro un marco tradizionale (in tale campo il cristianesimo difatti può aggiungere davvero poco) e recupera le elaborazioni precedenti, che rifunzionalizza entro un più incisivo sistema rappresentativo, capace di attingere ad un patrimonio immateriale condiviso con i gentili. Nondimeno, si deve stigmatizzare come le incisive suggestioni derivanti dall'incantamento non permettano all'esercizio della virtù di bastare di per sé stesso, ma debba spiegarsi in un'ottica teologica o escatologica potremmo addirittura dire, poiché volta a realizzare un'*apocalypsis*, ovvero rivelare quella che i più sottili teorici del potere della cronologia di riferimento ritengono essere la natura ultramondana del *basileus.* Al di là di ogni prevedibile esplicazione di *aretai* ed alla luce del potenziamento dei temi consueti — per

non dire banali —, deve significarsi come l'incantamento perorato da Agapito, che riferisce l'esercizio della virtù all'imitazione divina, debba essere scinto dai meri espedienti evergetici, poiché non ispirati da un'etica altrettanto performante, ma da mero senso politico.

Non deve sorprendere nemmeno che la rappresentazione delle insegne imperiali divenga un *locus* metaforico, capace di visualizzare la naturale propensione alle buone opere, che si pretende per questo *basileus* "etico", allorché si sostiene: "abito che non invecchia è il manto della beneficenza; veste incorruttibile l'amore verso i poveri" (Agap. Diac., *Exp. cap. admon.* PG 86, c. 60). Ciò fa dei segni del potere delle garanzie materiali che, ipostatizzando le qualità decantate nei panegirici, devono operare su più piani, quello fenomenologico anzitutto, il sociale e, infine, il magico–sacrale. L'espediente rivela come — da un certo punto in poi — si siano comprese le potenzialità implicite nel circonfondere d'incantamento la cultura materiale connessa alla regalità, poiché l'abbigliamento non può (e non deve dunque) esaurire la sua capacità affabulatoria nel lusso meramente ostentato, ma è capace di rimandare ad un piano più alto, laddove opera il simbolo. Lo stratificarsi di ulteriori significanti intorno al vestiario non è solamente volto ad ottimizzare un'adeguata rappresentazione della *Basileia* e del suo rappresentante *pro tempore*. Ricorrendo ad un *background* percettivo diffuso e comune ai differenti strati della società costantinopolitana almeno, pare svolgere una più incisiva opera di persuasione dei sottoposti, migliorando l'insufflazione di messaggi previamente connessi al dato materiale ed ottimizzati dall'incantamento.

Se ne deduce che tali soluzioni retoriche, risemantizzando e rifunzionalizzando la componente materiale del corredo imperiale, devono necessariamente trovare nello strumento dell'incantamento quel *quid pluris* atto a rafforzarne l'uso sul piano concettuale, tanto quanto basta a rendere maggiormente performante l'utilizzo nelle epifanie imperiali.

Osserviamo come alla produzione legata alla corte si contrapponga la circolazione negli ambienti intellettuali in generale e tra i *prudentes* in particolare di opere che offrono un'ulteriore rappresentazione dell'Istituzione imperiale. Ne metabolizzano perciò le idiosincrasie, suscitate dal *locus* dell'origine divina nella percezione degli aristocratici e si volgono a disincantare una simile elaborazione, affermando la primazia di

un astratto e asettico *nomos* sullo stesso *basileus*, anche se divinamente ordinato. Ciò al fine di sottometterlo e di assicurare a suo tramite — come sostiene Agostino Pertusi (1991, p. 20) — "il regno dello spirito". Un ulteriore tentativo di disincantamento si realizza nuovamente nel nome di quel Platone (*Rep.* V, 19) e del re—filosofo da lui predicato, che viene appositamente recuperato. In tal senso si orienta il Libro V del *Perì politikes epistémes*. Discernendo della *basilikè epistéme*, la scienza del regnare, declinata dall'anonimo autore piuttosto come *politikè philosophía* (*Perì pol. epist.* V, 4), si afferma che il *basileus* "regna da filosofo e da re filosofeggia" (*Ivi*. V, 7; Pertusi 1991, p. 12). La stessa *Basileia* si dimostra quale *politikè philosophía*, ovvero una "cura delle anime" ed ha bisogno di un *nomos*, una "legge generale" che dirige l'azione politica, di *dógmata*, una "dottrina" che tiene conto delle esigenze della società umana e di una *epitedeúmata*, ossia un'"attività moralmente" adeguata a favorire il "buon andamento" della *societas* (Pertusi 1991, p. 13). Osserviamo come l'autore si prefigga di bilanciare espedienti atti ad incantare e, al contempo, capaci di disincantare, al fine di delineare un limite tanto ideale, quanto invalicabile da imporre al *basileus*. Si considera allora come la necessità di opporre dei freni all'arbitrio imperiale debba necessariamente passare attraverso un attacco ai presupposti metafisici della *Basileia*, che ne avvallano i comportamenti velleitari, al fine di far venire meno tutti quei presupposti concettuali che normalizzano l'esercizio dell'eccesso. Tanto premesso, si comprende bene come l'opera di disincantamento venga completata attraverso il recupero di una prassi giuridica che rimanda alla *Lex de imperio Vespasiani*, allorché si sostiene che il *basileus* ha necessità di una "proclamazione legale", poiché il regnare deve derivare da una "legge politica", alludendo così ad una "offerta" della *Basileia* da parte dei cittadini attraverso una "prima legge" (*ibidem*, p. 14). In tal modo, con grande forza di disincantamento, si pone in secondo piano l'origine divina del potere temporale e lo si rende un prodotto tutto umano, forse troppo umano, poiché ridotto ad una proiezione della volontà dei cittadini. Tuttavia, l'anonimo autore non sviluppa ulteriormente il tema.

Tale strategia di disincantamento torna in un altro intellettuale coevo, Giovanni Lido, il quale con forza insiste sull'origine umana del potere, quando sostiene: "il *basileus* è colui che è eletto primo con il

voto dei suoi cittadini". Ma vi è di più. Egli perfeziona la sua azione di disincantamento dei presupposti metafisici indugiando sul vero limite imposto dalle elaborazioni degli intellettuali contrari all'idea di un potere assoluto: la legge. Perciò asserisce: "è proprio del *basileus* non violare assolutamente alcuna delle leggi […] ma mantenere saldamente il volto della costituzione" (Joh. Lid., *De mag.* p. 12, cfr. Pertusi 1991, p. 25; Gallina 1995, p. 14). Se ne deduce che le riflessioni hanno indotto a costruire dei calmieri intrinseci alla prassi di governo, afferendosi al valore ritenuto altrettanto assoluto della legge, la quale nonostante possa essere sempre cambiata, finché è cogente — in linea teorica — può costituire un freno all'arbitrio del governante, su cui si può sempre far leva.

Nondimeno si considera come Giustiniano abbia offerto una potente risposta a tali tentativi di disincantamento del suo *status*, attraverso un'assai performante strategia di incantamento, che rovescia i termini della questione e si rifà direttamente al *nomos*. Osserviamo come le elaborazioni dei giuristi riescano a superare i due termini principali della questione (origine umana e divina del potere), in un tentativo di mediazione alquanto complesso fra le asserzioni degli ideologi e gli assunti dei filosofi, ma comunque non privo di punti oscuri e criticità. Il *basileus* così delineato, a medio della sua azione mormocratice, seppur a dispetto dei "voli" dei teorici del potere di estrazione ecclesiastica, sceglie di presentarsi ai sottoposti come "legge vivente" (*Nov.* 105, 2, 4). Attraverso questa capriola dialettica giunge a conciliare ogni dicotomia ed idiosincrasia propria del dibattito degli intellettuali entro il marco della sua volontà totalizzante, che non solo produce la legge, ma in accordo con Ulpiano (*Dig.* I, 3, 32; IV, 1) si dimostra essere essa stessa la Legge, poiché "ciò che ritiene giusto ha vigore di legge". Nondimeno, alle persistenti inquietudini degli intellettuali, risponde con una rassicurante affermazione dall'alto sapore retorico, poiché sostiene: "benché noi siamo liberi dalla legge, tuttavia viviamo rispettando la legalità" (*Cod. Iust.* VI, 23, 3). Stempera poi ogni polemica entro un rigore assiomatico ed una correttezza nell'*agere* che è propria solo del *basileus* "ideale". Eppure, una volta inserita in un testo di legge, una siffatta affermazione deve apparire dotata di una forza davvero persuasiva: "è parola degna della maestà quella di un sovrano che dichiari di

attenersi alle leggi: a tal punto l'autorità nostra riposa sulla forza del diritto; ciò malgrado nulla è così essenziale per un governo imperiale quanto il vivere rispettando la legalità" (*Cod. Iust.* I, 14, 4). Ricorrendo alla cogenza della legge, abilmente si svuota di ogni valore sostanziale il limite escogitato dagli intellettuali e lo si degrada ad un vincolo formale, che viene così superato entro il carattere utopico della gestione della *Basileia* da parte di quel *basileus* "ideale".

4. L'incantamento nella produzione di Giorgio di Pisidia: la *facies* del potere sotto Eraclio

Osserviamo come dell'intera panoplia di idee concernenti l'origine divina del potere imperiale, si conservi un nucleo saldo o "nocciolo duro", che sopravvive nel più lungo periodo, poiché dotato di una grande attitudine ad incantare, allorché afferma con forza la realtà dell'assistenza divina fornita al *basileus*. Tra le molte opere in cui il motivo attecchisce, si rileva la particolare enfasi adoperata nella *Descrizione di Santa Sofia* di Paolo Silenziario (6–11; 22). L'ufficiale palatino a margine della lode che magnifica il programma edilizio e la pietà di Giustiniano, non manca di evocare l'assistenza divina fornita da Dio all'imperatore, con una precipua giustificazione che costituisce forse il più efficace dei prodotti o il naturale approdo — potremmo dire — dei processi di incantamento. Questi sostiene che l'ausilio celeste gli viene concesso in quanto il *basileus* dimostra una natura divina. Siamo di fronte ad un assunto iperbolico, ma giustificabile nello stratificato sistema di credenze della cultura di riferimento. Una volta venute meno tutte le remore connesse allo *status* imperiale insistenti durante quel complesso periodo di transito che è il sec. IV, progressivamente "sdoganate" attraverso l'incantamento cristianamente connotato, l'assioma del Silenziario può essere percepito come razionale e vuol dimostrarne la condivisone e conseguentemente l'avvenuto radicamento degli assunti più arditi di Agapito nel generale panorama della teoria del potere.

Ciò è comprovato ulteriormente dalla sua riproposizione alla fine del sec. VII in favore di Eraclio. Il panegirista Giorgio di Pisidia lo addita con una serie di apostrofi che costituiscono la delineazione di

un manifesto "aggiornato" dei valori dell'Istituzione imperiale, concretizzatisi in nulla di più di un tentativo di suadente incantamento della figura imperiale. In tal modo, si porta a termine un'operazione in cui vengono indotti a completa maturazione tutti quei motivi dotati di estremo potenziale persuasivo ed ampiamente presenti nella letteratura di genere, già rivisti ed aggiornati a suo tempo dal prefato Agapito. Giorgio può allora acclamarlo come "eletto dallo stesso Verbo di Dio" (Geor. Psi., *Ad Erac.* 38; 67) e sostenere — galvanizzato dalla vittoria schiacciante sui persiani — che Eraclio è "colui che insieme a Dio ha potere sull'ecume" (Geor. Psi., *Contra Sev.* 331), rendendo così veramente effettivo il co–regno postulato da Eusebio. Perciò lo può pure additare come "uomo della Provvidenza" (Geor. Psi., *Sped. contr. i pers.* I, 17), proponendo un'assioma che costituisce il contraltare personificato ed immanente dell'assunto concernente l'origine divina della *Basileia*, il quale è sapientemente impiegato entro una strategia di autorappresentazione volta a potenziare la finalità soteriologica dell'istituzione. Riscontriamo un'asserzione dall'alta significatività che viene completata da un'altra lusinghiera espressione dedicatagli, allorché lo si appella quale uomo "posto a fondamento della salvazione del mondo" (Geor. Psi., *Contra Sev.* 452; 692). Ciò evoca una *cripto–cristomimesi*, poiché fa propria una qualità che è solo afferita a Cristo e dal sec. X eccezionalmente a san Nicola, andando ben oltre le più suadenti lusinghe rivolte a Constantino. Osserviamo come le tecniche di incantamento portate a profitto dall'ecclesiastico realizzino nel marco cristologico una soteriologia di matrice imperiale, che spiega *erga omnes* qual è l'immagine che l'Istituzione imperiale vuole dare di sé e della cui pervasiva diffusione in tutti gli strati della società si compiace. Per meglio intendere il tenore della *performance* volta all'incantamento posta in essere dalla *Basileia* dopo la fine della dinastia di Giustiniano, si deve considerare quanto evincibile da una presunta lettera diplomatica indirizzata da Cosroe II all'imperatore Maurizio e riportata da Teofilatto di Simocatta. Il re sasanide ingiunge: "Dio volle che il tutto fosse illuminato fin dall'inizio da due occhi: dal più potente Regno dei romani e dal assai più prudente scettro dello stato persiano" (Teoph. Sim., 4, 11, 2–3; cfr. Canepa 2009, p. 3). Ne evinciamo il ricorso a strategie di incantamento, che non si limitano a predicare la mera origine divina

dell'istituzione, ma la collocano in un contesto assai più ampio e di natura squisitamente cosmica. Spiegano poi — attraverso l'espediente diplomatico — la percezione attualmente condivisa e costruitasi attraverso lo stratificarsi delle elaborazioni dei teorici del potere, in particolare di quelli estratti dal clero.

Entro il marco delle nuove apportazioni alla più generale teologia del potere — di cui la *mimesis* divina costituisce un'importante componente del patrimonio immateriale — si comprende l'introduzione di un martellante riferimento all'attività bellica, poiché non esiste migliore campo di prova del consenso divino che il terreno di battaglia. Eppure, il ricorso ad una tale strategia rappresentativa lascia intendere che attraverso le formule retoriche si vuol costruire una potente *imaginerie* escatologicamente connotata, andando oltre le contingenze, mentre la sconfitta dei persiani costituisce solo un caso pretestuoso per poter delineare un ampio affresco soteriologico, dotato di alto valore legittimante. Ciò lascia comprendere come in questa visione, si indugi con profitto sul *locus* di un Eraclio rappresentato quale "condottiero eccezionale per giudizio di Dio" (Geor. Psi., *Sped. contr. i pers.* III, 254–255), poiché si sostiene che Cristo "corre ovunque a suo fianco e ovunque indica il suo trionfo" (Geor. Psi., *Contra Sev.*, 717–718) e che egli lo ottiene "con la spada del giudizio di Dio" (*Ivi*, 58). Si fornisce così la "prova provata" non solo dell'origine divina dell'istituzione, ma della sua bontà intrinseca, in modo da completarne l'architettura legittimante entro i margini delle possibilità concesse dai *loci* rientranti nell'alea dell'incantamento. *A latere*, si osserva che il continuo rimando ad una vittoria concessa da Dio configura un ulteriore passo nella costruzione di una strategia di autorappresentazione totalizzante, allorchè adegua ed aggiorna la teoria di Agapito calibrata su un contesto urbano e contemplante un sovrano dotato di virtù prevalentemente civili. Le elaborazioni, orbene, si prefiggono di superare la visione perorata finora, proponendo l'ampliamento dell'alea di significatività della formula retorica attraverso la stratificazione di più ampi significanti. Consideriamo poi come Giorgio si volga a ridisegnare la figura imperiale dotandola, attraverso una sottile strategia di incantamento, di un carisma escatologico, poiché attraverso i suoi trionfi si rende percepibile — seppur in modalità edulcorate — la certezza della vittoria finale di

Cristo. Tanto premesso, si può comprendere l'indulgere del diacono in ulteriori suadenti espressioni come "protetto da Dio" e "simile a Mosè" (Geor. Psi., *Sped. contr. i pers.* II, 25–26; I, 135; Pertusi 1991, p. 67). Il loro utilizzo vuol dimostrare — al di là delle abilità retoriche dell'ecclesiastico — come gli assunti avanzati dalla dottrina del potere della cronologia di riferimento, con tutti i relativi corollari e implicazioni, appaiano versatili, flessibili e adattabili, se non addirittura capaci di venire incontro alle diverse situazioni in cui si spiega l'attività del *basileus*, senza mostrare un carattere monolitico o una qualche durezza eccezionale agli stimoli del contingente.

Osserviamo poi come Giorgio non manchi di fare riferimento all'altrettanto tradizionale *locus* delle *aretai*, quando descrive il suo eroe come saggio, forte, virtuoso, capace di incutere timore con le sole leggi, ma sempre pronto a perdonare i propri sudditi. Ne discende che il di lui potere deve necessariamente riposare non tanto nella forza, quanto piuttosto nella *pietas* e, dunque, nel desiderio d'amore per gli uomini (Geor. Psi., *Sped. contr. i pers.* I, 88–97). Fin qui nulla di nuovo, partendo dalla teoria degli *apodemía*, allorché si innalza il *basileus* a mentore dei sottoposti[11], il quale ha il compito di guidarli in virtù della scienza appresa da Dio, non stupisce che il suo ruolo venga ripensato ed adeguato — nel segno dell'incantamento — alle necessità della propaganda suscitate dal contrasto contro i persiani. Consideriamo come l'attività bellica, volta sostanzialmente alla riparazione dello smacco subito, venga letta con sforzo di fantasia trasfiguratrice e con potente volontà di incantamento a guisa di una performante azione di evangelizzazione. Si afferiscono perciò ad Eraclio persuasive doti retoriche, che lo rendono capace di insufflare precise idee alla sua *audience*. Giorgio ne decanta allora la scienza: "io vedo […] che la tua sapientissima mente è per noi davvero una catena d'oro pendente dal cielo […] tu hai rafforzato il tuo animo con la sublimità dei tuoi discorsi riguardanti le cose celesti a noi tutti, tuoi figli, che dipendiamo da te, siamo a nostra volta sollevati, a opera dei suoi sublimi discorsi verso le elevatezze della divina dottrina"

(11) Il *Sulla scienza politica* afferma che il *basileus* deve comportarsi con modalità ben lontane dalla maggior parte degli uomini, che vivono la loro esistenza come una *apoikìa*, restando attaccati alla terra (*Perì pol. epist.* V, 13–14). Diversamente, il *basileus* appare capace di realizzare un'*apodemía*, ovvero trasmigrare dal proprio corpo e di innalzarsi con l'anima presso quel dio (*Ivi*, V, 14) a cui specularmente corrisponde per i deliqui di simpatia.

(Geor. Psi., *Contra Sev.* 1–7). Tale costrutto sviluppa da quello che possiamo considerare il termine medio del suo discorso: la parola contenuta nelle scritture, la quale assume funzionalità predicative (Patlagean 2005, pp. 149–161). Si pone così in capo all'imperatore la capacità di realizzare una "propedeutica della redenzione", già abbozzata da Eusebio per Costantino in Oriente e ripresa in Occidente da Prudenzio (*Symm.* 1, 28–29; 1, 37–38; 1, 50; cfr. Cacitti 1972, pp. 402–435), che si dimostra quale implicita conseguenza, allorché si considera la scienza di cui sarebbe dotato il perfetto *basileus* di Agapito. Tale assunto ha molte ripercussioni ed apre ad ulteriori evoluzioni che sono favorite per l'appunto dal contesto storico e dunque dalla guerra contro "gli adoratori del fuoco" (Geor. Psi., *Contra Sev.* 58). Ciò stimola il successo del *locus* concernente un *basileus* capace di farsi interprete dei tomi sacri, in quanto "le tavole del divino testo" sono state incise dal dito di Dio "dentro il suo cuore"; tant'è che Eraclio ragionevolmente assurge a "scrittura vivente di Cristo" (*ibidem.* 335; 79; 457). L'affermazione, assai ambigua, che va ben oltre gli incunaboli forniti da Eusebio e perfeziona quanto assunto da Agapito, vuol potenziare il carisma del *basileus* afferendogli competenze ministeriali, che devono superare le attitudini evocate nell'epiteto "vescovo di coloro che stanno fuori". Si pone così in essere un aggiornamento delle strategie di autorappresentazione dell'istituzione, che virano sempre più verso caratteri assoluti. Non meraviglia allora che Teofilatto di Simocatta in questo clima di pervasivo incantamento possa additarlo come "grande vescovo e preside di tutta l'ecumene" (cit. in Pertusi 1991, p. 66).

Orbene, constatiamo una potente novità introdotta nell'universo rappresentativo della fenomenologia della regalità del Tardoantico, che chi scrive crede estendibile all'intero "millennio" romano–orientale. Per la prima volta si assume la parola predicata come catalizzatore dei processi di incantamento con una particolare accezione posta in favore della figura imperiale. Si nota come l'espediente risulta maggiormente giustificabile, qualora si considera la connessione a doppio filo con le vicende relative all'epica della vera croce, per cui Eraclio diventa una figura speculare del citato Costantino ed un suo emulatore, che — almeno nei limiti del panegirico — deve superarlo per efficacia dell'azione, operando in modo maggiormente performante. Se ne deduce

che il prodotto proposto, oltre a risultare suggestivo e dotato di superiore capacità persuasiva in ragione del nuovo approccio al tema e del ricorso a tecniche di incantamento, deve far fruttare la componente sacrale ritenuta propria della carica imperiale.

Conclusioni

L'indagine condotta ha mostrato come le elaborazioni del potere imperiale romano del Tardoantico e romano–orientale si siano fondate su un sofisticato sistema di rappresentazione, nel quale il concetto di incantamento assume un ruolo cruciale. L'idea di un'origine divina del potere non è perciò semplice proiezione ideologica, ma frutto di una costruzione retorica e teologica stratificata, capace di esercitare una profonda influenza sull'immaginario politico e religioso nel lungo periodo.

Fin dalle prime formulazioni eusebiane, si intravede l'ambizione di collocare la figura imperiale in un orizzonte ultraterreno anche cristiano. L'epifania di Costantino al concilio di Nicea, descritta nella *Vita Constantini* con caratteri angelici, mentre irradia luce, non è solo un artificio stilistico, ma una conseguenza di quella teologia politica che pretende di legittimare l'imperatore attraverso l'indugiare sull'origine divina del potere proclamata nella *Laus Constantini.* Nondimeno, come si è avuto modo di osservare, l'architettura volta all'incantamento non è mai rimasta incontestata. Fin dal IV secolo si producono strumenti concettuali per limitarne la portata, dall'invettiva di Ilario nel *Contra Constantium* fino alla costruzione di un *nomos* superiore al *basileus* stesso. Tuttavia, è proprio nella dialettica tra incantamento e disincantamento, che si definisce il profilo storico dell'Istituzione imperiale: non come entità statica o dogmatica, bensì come costruzione dinamica, porosa, adattabile alle contingenze, e capace — per questo — di performante resilienza.

Nel VI secolo il diacono Agapito rinnova e approfondisce la prospettiva eusebiana, conferendo al potere imperiale una fisionomia teologicamente più articolata. L'imperatore non è più solo sostenuto da Dio, ma diviene sua immagine viva, partecipe, già in vita, di una natura divina. Con l'ecclesiastico si compie un salto concettuale: non più soltanto mimesi, ma ontologica prossimità tra imperatore e Dio,

purché quest'ultimo agisca secondo virtù. L'ideale etico–politico delineato dal diacono, seppur intriso di elementi estrapolati dal *background* sia pagano, sia cristiano, non nasconde le sue finalità: consolidare un potere che appare legittimo proprio perché moralmente irreprensibile, teologicamente fondato, sacramentalmente efficace.

Le elaborazioni successive — da Paolo Silenziario a Giorgio di Pisidia — non fanno che amplificare tale impianto, fino a delineare la figura di un imperatore carismatico, con velleità soteriologiche e perfino con vocazione a tratti profetica. Attraverso l'assistenza divina evocata, l'attività bellica sacralizzata e l'attribuzione della parola ispirata, la *Basileia* si configura come istituzione teologica a tutti gli effetti, capace di guidare non solo i corpi, ma le anime.

Eppure, il sistema non resta privo di contrappesi. Tra il IV e il VI secolo si sviluppano strategie discorsive e giuridiche volte a limitare la portata assolutistica dell'incantamento imperiale: si rivendica il primato del *nomos*, si teorizza una legge superiore al *basileus*, si recupera l'idea della volontà dei cittadini quale fondamento politico. Queste operazioni di disincantamento non distruggono la costruzione, ma ne rivelano le tensioni interne, rendendola dinamica e perennemente negoziata. L'apparente paradosso tra un potere che si proclama sacro e una riflessione che lo vuole vincolato si risolve, almeno provvisoriamente, nella formula giustinianea del *basileus* quale "legge vivente": un'autorità totalizzante che si presenta al contempo come fonte e limite della legalità, quale ponderata giustizia e strumento normocratore. Pertanto, il potere imperiale romano si rivela quale fenomeno complesso, fondato su un equilibrio sottile tra suggestione e razionalità, tra teologia e politica, tra suadente raffigurazione e cogenza normativa. L'incantamento, lungi dall'essere un orpello estetico del potere, si configura come il dispositivo centrale della sua legittimazione. In ultima analisi, la *Basileia* si costituisce come costruzione discorsiva performativa, capace di adattarsi alle contingenze, di risemantizzarsi in rapporto agli sviluppi dottrinali e di fondarsi non su un'unica fonte, ma su una rete di significati condivisi, in continua tensione tra mistero e misura, trascendenza e legge, verbo e rappresentazione.

Riferimenti bibliografici

Aiello V. (2003) *Il mito di Costantino*, "Diritto@Storia", 2.

Altaner, B. (1964) *Patrologia*, trad. it. E. Della Zuanna, Marietti, Torino.

Amerise M. (2005) (a cura di), Eusebio di Cesarea, *Elogio di Costantino*, Città Nuova, Milano.

——. (2005) *Costantino il 'Nuovo Mosè'*, "Salesianum", 67(4): 671–700.

Andrei O. (2007) *Spazio geografico, etnografia ed evangelizzazione nella* Synagoge *di Ippolito*, "Zeitschrift für antikes Christentum", 11: 221–278.

Arce J. (1989) *Funus imperatorum*, Alianza, Madrid.

Barnes, T.D. (1981) *Constantine and Eusebius*, Harvard University Press, Cambridge.

——. (2011) *Constantine. Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*, Wiley, Chichester.

Bekker I. (1834) (a cura di) Theophylactus Simocatta, *Genesius*, Historiae, CSHB, Weber, Bonn.

Bendinelli G. (2015) (a cura di) Origene, *Commento a Matteo*, Vol. I–II, Città Nuova, Roma.

Cacitti R. (1972) Subdita Christo servit Roma deo*: osservazioni sulla teologia politica di Prudenzio*, "Aevum", 46: 402–435.

Calderone S. (1973) "Teologia politica, successione dinastica e *consecratio* in età costantiniana", in AA.VV., *Le culte des souverains dans l'Empire Romain*, Fondation Hardt, Ginevra, 215–269.

Canepa M. (2009) *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran*, University of California Press, Berkeley.

Cosentino C. (2009), Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, Città Nuova, Roma.

Dagron G. (1968) *L'empire romain d'Orient au IVe siècle et les traditions politiques de l'hellénisme. Le témoignage de* Thémistios, *Travaux et Mémoires*, 3, de Boccard, Paris.

——. (1996) *Empereur et prêtre. Étude sur le "césaropapisme" byzantin*, Gallimard, Paris.

Danieli M.I. (1988) (a cura di) Origene, *Omelie sui Numeri*, Città Nuova, Roma.

Di Cosmo A.P. (2020) *Gli imperatori e l'evento morte. Il* funus imperatorum *ed il Teatro del potere*, "Gerión", 38(1): 158–188.

——. (2021) *Le idiosincrasie connesse alla morte e la divinizzazione dell'augusto. Il 'doppio' corpo dell'imperatore: un presunto tentativo di superamento del decesso*, "Nova Tellus", 39: 131–170.

Faggin G. (2000) (a cura di) Plotino, *Enneadi*, Bompiani, Milano.

Gallina M. (2008) *Bisanzio: storia di un impero (secoli IV–XIII)*, Einaudi, Torino.

——. (2016) *Incoronati da Dio*, Viella, Roma.

Garruti G. (1996) (a cura di), Prudenzio Aurelio, *Contra Symmacum*, Japadre, L'Aquila–Roma.

Gordon R. (2001) "The Roman Imperial Cult and the Question of Power", in L. Golden (a cura di), *Raising the Eye-brow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, Oxford University Press, Oxford, 107–122.

Karayannopulos J. (1956) *Konstantin der Große und der Kaiserkult*, "Historia", 5: 341–357.

Kazhdan P. (1991) *Peri politikes epistémes*, The Oxford Dictionary of Byzantium, Oxford University Press, Oxford.

Huntington R. e P. Metcalf (1979) *Celebrations of Death*, Cambridge University Press, Cambridge.

Leeb R. (1992) *Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Grossen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser*, De Gruyter, Berlin–New York.

Lepetit B. (1995) "Le présent de l'histoire", in *Les formes de l'expérience*, Albin Michel, Paris, 273–298.

Lyman J.R. (1993) *Christology and Cosmology. Models of Divine Activity in Origen, Eusebius and Athanasius*, Oxford University Press, Oxford.

Longobardo L. (1997) (a cura di) Ilario di Poitier, *Contro l'imperatore Costanzo*, Città Nuova, Roma.

Lozano Gómez F. (2007) Divi Augusti *and* Theoi Sebastoi*: Roman Initiatives and Greek Answers*, "Classical Quarterly", 57(1): 139–152.

MacCormack S.G. (1995) (trad. it.), *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Einaudi, Torino.

Marcone A. (2002) *Pagano e Cristiano. Vita e mito di Costantino*, Laterza, Roma–Bari.

Marotta V. (2010) *Gli dèi governano il mondo. La trasmissione del potere imperiale in età tetrarchica*, "Polis. Studi interdisciplinari sul mondo antico", 3: 170–188.

——. (2016) *Esercizio e trasmissione del potere imperiale (secoli I–IV d.C.)*, Giappichelli, Torino.

Migliore F. (2001) (a cura di) Eusebio di Cesarea, *Storia ecclesiastica*, Città Nuova, Roma.

——. (2008) (a cura di) Eusebio di Cesarea, *Dimostrazione evangelica*, Città Nuova, Roma.

——. (2012) (a cura di) Eusebio di Cesarea, *Preparazione evangelica*, Città Nuova, Roma.

Migne J. (1857) (a cura di) Gregorius Nazanzienus, *Contra Julianum* II, *Or.* V, 17, *PG* 35, Gallicis, Paris.

——. (1865) (a cura di) Agapitus Diaconus, *Expositio capitum admonitorum*, PG 86, Gallicis, Paris.

——. (1865) (a cura di) Paulus Silentiarius, *Descriptio Sanctae Sophiae*, PG 86, Gallicis, Paris.

Morandi L. (2018) (a cura di) Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche*, UTET, Torino.

Moreschini C. e P. Podolak (2006) (a cura di) Tertulliano, *Apologeticum*, Città Nuova, Roma.

Opitz H.G. (1935) *Euseb von Caesarea als Theologe*, "Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft", 34: 1–19.

Overbeck F.C. (1892) *Über die Anfänge der Kirchengeschichtsschreibung*, Reinhardt, Basel.

Palermo G. (1989) (a cura di) Venanzio Fortunato, *Vite dei santi Ilario e Radegonda di Poitiers*, Città Nuova, Roma.

Patlagean É. (2000) *Byzance et la question du roi-prêtre*, "Annales. Histoire, Sciences Sociales", 55(4): 871–878.

——. (2005) "Théologie politique de Byzance. L'empereur, le Christ, le patriarche", in G. Filoramo (a cura di), *Teologie politiche. Modelli a confronto*, Morcelliana, Brescia, 149–161.

Perea Yébenes S. (2005) Imago imperatoris, ad sidera! *El funeral de los emperadores romanos, la apoteosis y el 'cuerpo doble'*, "Oppidum", 1: 103–120.

Pertusi A. (1959) (a cura di) Giorgio di Pisidia, *Poemi. I. Panegirici epici, edizione critica*, Buch–Kunstverlag, Ettal.

——. (1991) *Il pensiero politico bizantino*, a cura di A. Carile, Patron, Bologna.

Peterson E. (1935) *Monotheismus als politisches Problem*, Hegner, Leipzig.

Piras A. (2003) "L'atteggiamento di Costantino durante la controversia ariana", in F. Sini e P.P. Onida (a cura di), *Poteri religiosi e istituzioni: il culto di san Costantino imperatore tra Oriente e Occidente*, Giappichelli, Torino, 233–245.

Pitsakis K.G. (2009) "*L'empereur romain d'Orient: un laïc"*, in *XIV Séminaire international d'études historiques Laicità tra diritto e religione da Roma a Costantinopoli a Mosca, Da Roma alla Terza Roma*, L'Erma di Bretschneider, Firenze, 21–23.

——. (2011) *Sainteté et empire. A propos de la sainteté impériale: formes de sainteté, d'office et de sainteté collective dans l'Empire d'Orient?*, "Bizantinistica", 2: 155–227.

Price S. (1984) *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge University Press, Cambridge.

Prinzivalli E. (2003) *Storia ed escatologia in Eusebio di Cesarea*, "Bizantinistica", 5: 97–112.

Radice R. (1988) (a cura di) Filone di Alessandria, *La confusione delle lingue*, Rusconi, Milano.

Reale G. (2000a) (a cura di) Platone, *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano.

——. (2000b) (a cura di) Seneca, *Opera omnia*, Bompiani, Milano.

Ressa P. (2021) *Contro Celso*, Morcelliana, Brescia.

Rizzi M.(2013) "Filosofia, teologia e potere in Eusebio di Cesarea", in Melloni A. *et al.* (a cura di), *Enciclopedia costantiniana*, vol. 2, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 135–145.

Robertson J. (2007) *Christ as Mediator. A Study of the Theologies of Eusebius of Caesarea, Marcellus of Ancyra and Athanasius of Alexandria*, Oxford University Press, Oxford.

Russo A. e O. Longo (2007) (a cura di) Aristotele, *Opere*, Laterza, Roma–Bari.

Schmitt C. (1934) *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität (1922)*, Duncker & Humblot, München.

Seston W. (1947) *Constantine as a Bishop*, "The Journal of Roman Studies", 37: 127–130.

Simonetti M. (2005) "Ippolito", in A. Di Berardino (a cura di), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, Marietti, Roma, 2584–2604.

Singh D. (2015) *Eusebius as Political Theologian: The Legend Continues*, "Harvard Theological Review", 108(1): 129–154.

Siniscalco P. (2003) *Il senso della storia. Studi sulla storiografia cristiana antica*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Talenti I. (2021) Ippolito, *Cristo e Anticristo*, ESD, Bologna.

Tantillo I. (2003) *Attributi solari della figura imperiale in Eusebio di Cesarea*, "Mediterraneo Antico", 6: 41–59.

Tarataglia L. (2001) (a cura di) Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, Liguori, Napoli.

Trisoglio F. (2008) (a cura di) Isidoro di Siviglia, *Le sentenze*, Morcelliana, Brescia.

Vitucci G. (2009) (a cura di) Giuseppe Flavio, *Guerra giudaica*, Lorenzo Valla, Roma.

Winkelmann F. (1962) *Die Textbezeugung der Vita Constantini des Eusebius von Caesarea*, Akademie-Verlag, Berlin.

——. (1975) *Über das Leben des Kaisers Konstantin*, Akademie Verlag, Berlin.

——. (1991) *Euseb von Kaisareia: Der Vater der Kirchengeschichte*, Akademie Verlag, Berlin.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591617
pp. 319-336 (giugno 2026)

IL TIMORE REVERENZIALE *TOUT COURT*: NÉ RELIGIOSO NÉ SPIRITUALE[1]

BORIS RÄHME

Title in English: *Awe* tout court*: Neither Religious nor Spiritual*

Abstract: This chapter argues that awe is not inherently a religious or spiritual emotion. Drawing on psychological research, it adopts Keltner and Haidt's two-component model of awe as a response to perceived vastness that triggers a need for cognitive accommodation. The article argues that the categorization of an awe experience as religious or non-religious, spiritual or non-spiritual entirely depends on the cognitive resources used by the awestruck subject in attempting to accommodate awe. To distinguish between religious, spiritual, and neither religious nor spiritual variants of awe, the article introduces working definitions of religion and spirituality. Religious awe involves reference to supernatural transcendence; spiritual awe emphasizes personal meaning and authenticity. In contrast, the expression "awe *tout court*" is introduced to refer to awe experiences that do not involve appeals to supernatural transcendence or subjective self-expression.

Keywords: Awe; Cognitive accommodation; Nonreligiousness; Nonspirituality; Agnosticism

(1) Questo saggio è una versione tradotta e leggermente rivista dell'articolo *Awe* tout court*: Neither Religious nor Spiritual*, "Annali di Studi Religiosi", 26 (2025): 335–351. Ringrazio i curatori degli "Annali di Studi Religiosi" per il permesso di pubblicare la traduzione italiana in questa sede.

1. Introduzione

Le esperienze di timore o stupore reverenziale sono talvolta state descritte come intrinsecamente spirituali o religiose (Otto 1923; Heschel 1951, 1955 e 1965; Wettstein 2012). Più recentemente, alcuni filosofi si sono spinti fino a proporre un argomento abduttivo a favore dell'esistenza di Dio a partire dal timore reverenziale suscitato da esperienze della natura (Porcher e De Luca-Noronha 2021), così come un argomento a favore del panteismo basato su due premesse che collegano il timore reverenziale, quando persiste nonostante un esame critico, al cosmo e al divino (Byerly 2019). Tuttavia, al di fuori dei circoli della filosofia analitica della religione, oggi si riconosce ampiamente che il riferimento al sacro, alla trascendenza o, più in generale, a qualcosa che va oltre ciò che è ritenuto spiegabile in linea di principio dalle scienze naturali, rappresenta soltanto una delle possibili modalità di rendere conto delle esperienze di timore o stupore reverenziale (si vedano, ad esempio, Caldwell–Harris *et al.* 2011; De Smedt e De Cruz 2013). In questo saggio aderisco a tale prospettiva largamente condivisa.

L'espressione "rendere conto delle esperienze di timore o stupore reverenziale" è ambigua. Può essere interpretata come riferita alla prospettiva interna (*emic*), cioè ai punti di vista delle persone che vivono tali esperienze e cercano di attribuire loro un significato per comprenderle. In alternativa a questa lettura fenomenologica, l'espressione può essere letta anche come riferita alla prospettiva esterna (*etic*) di ricercatori che osservano e cercano di spiegare il fatto che le persone sperimentino timore e stupore reverenziale o di offrire un'analisi concettuale di ciò che accade quando emozioni di questo tipo si manifestano. Nel seguito manterrò in gioco entrambe le letture, confidando che il contesto sarà di volta in volta sufficiente per disambiguare il significato.

Nell'opera *The Varieties of Religious Experience*, William James (1902/2002, p. 27) sostiene che a livello emotivo non vi sia alcuna differenza tra il timore reverenziale religioso e quello non religioso: "religious awe is the same organic thrill which we feel in a forest at twilight, or in a mountain gorge; only this time it comes over us at the thought of our supernatural relations". In questo articolo seguirò l'impostazione di James, ma sposterò l'attenzione dagli oggetti (intenzionali) del

timore o stupore reverenziale alla sua interpretazione cognitiva — più o meno consapevole, più o meno riflessiva — da parte di chi lo sperimenta. Sosterrò che la differenza tra timore reverenziale religioso e/o spirituale da un lato, e timore reverenziale né religioso né spirituale (il "timore reverenziale *tout court*" accennato nel titolo) dall'altro, non ha niente a che fare con gli oggetti o gli eventi percepiti come fonte di tale emozione.

Nella prima sezione presento alcune osservazioni generali, di natura psicologica e filosofica, sul timore reverenziale. La seconda sezione riassume i punti principali del modello concettuale proposto da Dacher Keltner e Jonathan Haidt (2003) per lo studio psicologico del timore reverenziale, sottolineandone i punti di forza e le criticità analitiche. Dopo aver proposto definizioni operative dei concetti di religione e spiritualità, la terza sezione sviluppa l'idea di un timore reverenziale né religioso né spirituale, ovvero del timore reverenziale *tout court*. Nella quarta sezione traggo una conclusione agnostica, seppur provvisoria, dalle considerazioni qui presentate.

2. Il timore reverenziale

Il timore reverenziale è uno stato mentale complesso, spesso descritto in psicologia come una risposta emozionale e cognitiva profonda a stimoli percepiti come immensi e vasti (Keltner e Haidt 2003) oppure come sublimi (Arcangeli *et al.* 2020; Clewis *et al.* 2021). Lo stupore reverenziale può talvolta assumere una valenza emotiva puramente positiva o puramente negativa. Tuttavia, può anche comportare una combinazione di valenze sia positive che negative. Questa natura composita, così come l'ambiguità tra valenza emotiva positiva e negativa, si riflettono non soltanto nelle espressioni italiane "timore reverenziale" e "stupore reverenziale" ma anche, ad esempio, nel sostantivo composito "Ehrfurcht" della lingua tedesca. Vale tuttavia la pena notare che alcuni autori considerano il linguaggio naturale fuorviante per quanto riguarda l'analisi e la comprensione del timore reverenziale. Paul Ekman (1992, p. 193), ad esempio, sostiene che esso dovrebbe essere concettualizzato come un'emozione primitiva, cioè non composta e non riducibile ad elementi meno complessi.

Il timore reverenziale è anche ciò che i filosofi definiscono uno stato intenzionale. Nelle parole di John Searle:

> 'Intentionality' is a fancy philosopher's term for that capacity of the mind by which it is directed at, or about, objects and states of affairs in the world, typically independent of itself. (Searle 2010, p. 25)

Un episodio di timore o stupore reverenziale sincero (e non patologico) è sempre suscitato da, e diretto verso, un oggetto, una persona o un evento percepiti. Infatti, il timore reverenziale che persiste in assenza dell'esperienza di un oggetto o evento che lo suscita può segnalare una condizione psicologica problematica. Come per tutti gli stati intenzionali, vi è una complicazione. Come osserva Tim Crane (2001, p. 373), "[there is] a familiar and recalcitrant fact about intentionality: that intentional states can be about things which do not exist." Una persona può provare timore o stupore reverenziale per oggetti o eventi che sta allucinando. Oppure, in modo meno problematico, può provarlo per ciò che interpreta come una determinata cosa (ad esempio, come una montagna imponente coperta di neve) da una particolare prospettiva visiva, che si rivela però essere qualcos'altro (per esempio, un tetto e un camino innevati). Presumibilmente, una volta corretta la percezione errata, l'emozione di timore o stupore reverenziale svanisce (Quinn 1997).

Non è questa la sede per entrare nel merito degli ampi dibattiti filosofici sulla questione se gli oggetti meramente intenzionali debbano essere inclusi nell'inventario ontologico del mondo (Jacob 2023). Qui intendo solo sottolineare che la mancata distinzione tra la descrizione di un oggetto o evento (ritenuto) percepito e l'oggetto o evento stesso — se esistente — che suscita l'esperienza di timore o stupore reverenziale, può generare ambiguità profondamente fuorvianti.

Un soggetto A può vivere la vista del K7 come una rivelazione naturale di Dio che suscita stupore reverenziale; un soggetto B può vivere l'esperienza visiva del K7 e reagire con un'emozione di stupore reverenziale senza far riferimento ad alcuna idea di trascendenza nell'interpretare la sua esperienza; mentre un soggetto C può non provare affatto stupore reverenziale di fronte a quella vista – forse perché ha vissuto ai

piedi del K7 per tutta la vita e vede quella montagna più volte al giorno. La montagna percepita da A, B e C è sempre il K7, ma le modalità con cui ciascuno di loro vive e interpreta l'esperienza variano radicalmente. Tornerò più avanti sul concetto di timore reverenziale *tout court*, inteso come timore privo di rassicurazioni e spiegazioni metafisiche.

Il timore reverenziale è generalmente un'emozione rara, nel senso che la maggior parte delle esperienze quotidiane non lo suscita. Anzi, una persona che sembrasse costantemente sopraffatta da tale emozione potrebbe apparire esagerata, artificiosa o bisognosa di aiuto. Searle (2010, p. 25) sottolinea che gli atteggiamenti intenzionali della mente umana sono rivolti a oggetti o eventi "tipicamente indipendenti" dalla mente stessa. Talvolta, forse, una mente può provare timore o stupore reverenziale verso sé stessa o verso ciò che ritiene i suoi compimenti. Tuttavia, studi psicologici recenti indicano in modo coerente che le esperienze di timore reverenziale tendono a indurre "a sense of 'small self' (perceiving the self as small and insignificant)" (Jiang *et al.* 2024, p. 476), il che può rafforzare atteggiamenti e comportamenti prosociali. Numerose ricerche suggeriscono che il timore reverenziale riduce l'egocentrismo e incoraggia l'individuo a privilegiare il benessere collettivo rispetto agli obiettivi personali (si veda, ad esempio, Shiota *et al.* 2007; Bai *et al.* 2017; Stellar *et al.* 2018).

Il timore reverenziale è stato anche associato a benefici cognitivi ed epistemici, come l'aumento della creatività e della capacità di risolvere problemi. Interrompendo gli schemi abituali di pensiero, sembra facilitare un coinvolgimento cognitivo più profondo su questioni complesse. Helen De Cruz (2020), ad esempio, si basa su riflessioni autobiografiche di scienziati quali Richard Dawkins, Rachel Carson, Richard Feynman e Albert Einstein, oltre che su ricerche psicologiche recenti (Valdesolo *et al.* 2017), per sostenere che emozioni come il timore reverenziale e la meraviglia si qualifichino come emozioni epistemiche: esse spingono gli scienziati a valorizzare il mondo naturale per sé stesso, promuovono apertura mentale e curiosità e facilitano la creatività e la scoperta scientifica.

Per concludere questa breve panoramica, va menzionato l'approccio neurofenomenologico allo studio del timore reverenziale. Il termine "neurophenomenology" fu coniato dal neurobiologo Francisco

Varela (1996). La neurofenomenologia è un approccio interdisciplinare allo studio della coscienza che mette in relazione le misurazioni fisiologiche dei processi cerebrali con resoconti fenomenologici in prima persona delle esperienze vissute. Più nello specifico, la neurofenomenologia del timore reverenziale cerca di colmare la lacuna nella comprensione scientifica tra le esperienze soggettive di timore reverenziale e i loro meccanismi e correlati neurali sottostanti (Reinerman–Jones *et al.* 2013; Gallagher *et al.* 2015).

3. Keltner e Haidt sul timore reverenziale

L'articolo pionieristico di Dacher Keltner e Jonathan Haidt, *Approaching Awe: A Moral, Spiritual, and Aesthetic Emotion* (2003), propone un approccio concettuale che può tuttora essere considerato il "leading research framework" per la ricerca empirica sul timore reverenziale in psicologia (Jiang *et al.* 2024, p. 476). Keltner e Haidt definiscono il timore reverenziale come un'emozione distinta e complessa che può emergere in contesti morali, politici, spirituali ed estetici. Secondo gli autori, tale emozione nasce quando una persona riceve degli stimoli che essa percepisce come immensi e che mettono in discussione le sue abituali modalità di comprensione del mondo (Keltner e Haidt 2003, p. 303). Il modello die Keltner e Haidt può dunque essere interpretato come un modello a due componenti: il timore reverenziale prototipico implica una percezione di immensità e un bisogno di accomodamento cognitivo (*accommodation*). L'espressione "immensità" ("vastness") non si riferisce necessariamente alla dimensione o grandezza fisica, ma può indicare anche complessità simbolica, strutturale o concettuale. Keltner e Haidt sottolineano pertanto che gli elementi scatenanti del timore reverenziale possono provenire da ambiti molto diversi fra di loro. Tra i possibili fattori scatenanti vi sono la grandiosità dei paesaggi naturali così come la complessità di un fiocco di neve visibile sotto una lente di ingrandimento, la resilienza morale e l'altruismo eccezionale di alcuni individui così come il nudo potere politico, militare o economico di altri, l'eleganza di una dimostrazione matematica come la ricchezza strutturale di un'opera d'arte. Il concetto di accomodamento

a sua volta — gli autori lo fanno risalire alla psicologia dello sviluppo di Jean Piaget (Piaget e Inhelder 1969) — indica gli aggiustamenti o ampliamenti mentali e concettuali che un soggetto deve compiere per integrare le sue esperienze di timore o stupore reverenziale nei propri *schemi* cognitivi:

> We propose that two features form the heart of prototypical cases of awe: *vastness* and *accommodation*. Vastness refers to anything that is experienced as being much bigger than the self, or the self's ordinary level of experience or frame of reference. […] Accommodation refers to the Piagetian process of adjusting mental structures that cannot assimilate a new experience. (Keltner e Haidt 2003, pp. 303–304)

Keltner e Haidt sottolineano che solo le esperienze che attivano sia una percezione d'immensità sia il bisogno di accomodamento cognitivo dovrebbero essere classificate come autentiche esperienze di timore reverenziale. Altre emozioni, forse correlate, come la sorpresa, possono essere intense e richiedere un certo grado di accomodamento, ma non implicano necessariamente, secondo gli autori, una percezione di vastità o immensità. Allo stesso modo, atteggiamenti come la deferenza o la rassegnazione — ad esempio di fronte a un potere politico o economico percepito come sopraffacente — possono implicare una percezione dell'immensità ma non necessariamente suscitano un bisogno di trasformazione concettuale o accomodamento cognitivo (Keltner e Haidt 2003, p. 304).

Keltner e Haidt osservano che i tentativi di soddisfare il bisogno di accomodamento cognitivo associato allo stupore reverenziale possono avere esito positivo o negativo. Quando l'accomodamento fallisce, ipotizzano che l'esperienza di stupore reverenziale assuma una valenza negativa (ad esempio paura o terrore); al contrario, quando l'accomodamento riesce, essa assume una valenza positiva (come sentimenti di comprensione o persino di illuminazione):

> We stress that awe involves a *need* for accommodation, which may or may not be satisfied. The success of one's attempts at accommodation may partially explain why awe can be both terrifying (when one fails to

> understand) and enlightening (when one succeeds). (Keltner e Haidt 2003, p. 304, enfasi nell'originale)

La correlazione esplicativa proposta tra soddisfazione o insoddisfazione del bisogno di accomodamento e valenza positiva o negativa dell'esperienza appare plausibile. Tuttavia, il modello a due componenti non chiarisce esplicitamente che cosa significhi, in termini concreti, il fallimento di un processo di accomodamento cognitivo.

Uno dei contributi teorici importanti del quadro concettuale proposto da Keltner e Haidt consiste nel distinguere con precisione tra diversi elementi coinvolti nelle esperienze di timore reverenziale: l'oggetto (o l'evento o la persona) a cui l'emozione è intenzionalmente diretta, la percezione dell'oggetto come immenso o vasto da parte del soggetto, e il bisogno di accomodamento cognitivo che ne deriva, ovvero il desiderio di comprendere, interpretare e collocare l'esperienza nel proprio sistema concettuale e nella propria visione del mondo.

Non meno rilevante per la discussione che seguirà è il fatto che Keltner e Haidt mettono in discussione l'assunto, presente negli scritti di alcuni autori citati in apertura, secondo cui il timore reverenziale sarebbe un'emozione intrinsecamente religiosa o spirituale. Pur riconoscendo che lo stupore reverenziale può manifestarsi come un'esperienza religiosa o spirituale, Keltner e Haidt seguono William James nel considerare lo stupore religioso e quello spirituale come soltanto due tra le molte varianti possibili.

Si può tuttavia sostenere che il modo in cui Keltner e Haidt presentano l'idea secondo cui le esperienze di timore e stupore reverenziale si possono rintracciare in una vasta gamma di ambiti dell'esperienza umana si affidi in misura eccessiva a descrizioni convenzionali degli oggetti o eventi che possono suscitare timore e stupore reverenziale nei soggetti. Tra i possibili fattori scatenanti gli autori elencano "powerful leaders", "encounters with God", "tornadoes", "grand vistas", "cathedrals", "awe-inspiring music" e "grand theories" (Keltner e Haidt 2003, p. 305). Questo elenco eterogeneo illustra senz'altro bene la varietà dei contesti in cui lo stupore reverenziale può manifestarsi. Tuttavia, alla luce dell'affermazione degli autori secondo cui lo stupore reverenziale è "un'emozione morale, spirituale ed estetica" (come indica il titolo

stesso di Keltner e Haidt 2003), il lettore si trova a chiedersi se la qualità morale, estetica o spirituale di un'esperienza di stupore reverenziale debba dipendere, in qualche modo, dalla natura dell'oggetto che suscita tale emozione. Il quadro teorico proposto da Keltner e Haidt risulta in parte ambiguo su questo punto. Tuttavia, data l'enfasi posta sui processi di accomodamento cognitivo, esso offre gli strumenti concettuali per rimediare a tale ambiguità.

Nella prossima sezione sostengo che, per distinguere tra timore reverenziale religioso, spirituale e né religioso né spirituale (cioè, timore reverenziale *tout court*), sia necessario concentrare l'attenzione sull'aspetto dell'accomodamento cognitivo — o sull'interpretazione soggettiva dell'esperienza — piuttosto che sugli oggetti o eventi che ne sono alla base.

4. Timore reverenziale *tout court*

In quelle che sono senz'altro alcune delle righe più poetiche della *Critica della ragion pratica*, Immanuel Kant scrive:

> "Due cose riempiono l'animo di ammirazione [*Bewunderung*] e di reverenza [*Ehrfurcht*] sempre nuove e crescenti, quanto più spesso e più a lungo il pensiero vi si ferma su: *il cielo stellato sopra di me e la legge morale dentro di me*." (Kant 1788/2017, p. 341, corsivo nell'originale)

Questa famosa citazione offre un punto di partenza utile per le considerazioni che seguono perché esemplifica il tipo di timore reverenziale su cui mi vorrei soffermare: timore reverenziale né religioso né spirituale. Per quanto riguarda il cielo stellato, Kant (almeno in una fase del suo pensiero) era convinto dell'aprioricità sintetica della fisica newtoniana. Quanto alla legge morale, egli insisteva sul fatto che qualsiasi ipotesi di una fonte esterna di normatività morale al di fuori del soggetto trascendentale — sia essa soprannaturale o naturale — conduca all'eteronomia, ovvero a una condizione in cui si è governati da forze, regole o autorità esterne, piuttosto che dalla propria volontà libera e autonoma (Kant 1784/1971).

Per distinguere in modo significativo e informativo tra varianti religiose, spirituali e né religiose né spirituali del timore reverenziale, occorre disporre di definizioni operative dei concetti coinvolti. Una definizione operativa non pretende di fornire una definizione ontologica esaustiva o conclusiva, ma ha lo scopo pragmatico di facilitare il confronto critico. Quando concetti chiave vengono lasciati a un livello puramente intuitivo — come talvolta accade nella ricerca su religione e spiritualità — diventa difficile determinare con precisione l'oggetto del discorso. Questo porta, a sua volta, a dibattiti in cui gli interlocutori finiscono per parlare su piani diversi. Esplicitare ciò a cui si intende fare riferimento con le espressioni "religione" e "spiritualità" è talvolta criticato come un'asserzione indebita di potere definitorio o come un atto di presunzione. Tuttavia, può anche rappresentare un modo per rendere deliberatamente accessibili (e vulnerabili) le proprie considerazioni a una critica concettualmente rigorosa. È in questo secondo senso che propongo le seguenti definizioni operative.

Per quanto riguarda il concetto di religione, faccio riferimento al sociologo Steve Bruce. Bruce delinea i fenomeni religiosi nei termini di

> "beliefs, actions, and institutions based on the [assumed, B.R.] existence of supernatural entities with powers of agency (that is, Gods) or impersonal processes possessed of moral purpose (the Hindu and Buddhist notion of karma, for example) that set the conditions of, or intervene in, human affairs" (Bruce 2011a, p. 1; si veda anche Bruce 2011b, p. 112).

Un'implicazione diretta di questa concezione è che una pratica o un sistema di credenze non possono essere considerati religiosi a meno che i suoi aderenti, in virtù delle loro pratiche e credenze, non affermino l'esistenza di esseri soprannaturali o forze impersonali dotate di significato morale. Accettando questa prospettiva in modo euristico, considero dunque esperienze di timore reverenziale religiose quando danno luogo a processi di accomodamento cognitivo o interpretazione che implicano un riferimento a entità, forze o principi ritenuti trascendenti in senso soprannaturale. Il timore reverenziale non religioso, di conseguenza, è quello che dà luogo a tentativi

di accomodamento che evitano qualsiasi richiamo a una trascendenza soprannaturale presupposta.

Per quanto riguarda la spiritualità, faccio riferimento al lavoro di Paul Heelas e Linda Woodhead. Heelas e Woodhead definiscono la spiritualità in termini di forme altamente individualizzate e soggettivizzate di attribuzione di significato, sviluppate al di fuori dei tradizionali quadri di autorità, pratica e canone religiosi (Heelas e Woodhead 2005, pp. 1–11). Essi sostengono che la spiritualità, a differenza della religione, si fonda su ideali di esperienza personale, esplorazione interiore e autenticità soggettiva, in modi che possono essere completamente svincolati dalle pratiche, dai gruppi e dalle comunità religiose istituzionalizzate. A loro avviso, il passaggio dalla religione alla spiritualità nelle società occidentali riflette un più ampio mutamento culturale verso un individualismo espressivo, orientato dall'idea di "nurturing […] unique subjectivities" (p. 24).

> "It is a turn away from life lived in terms of external or 'objective' roles, duties and obligations, and a turn towards life lived by reference to one's own subjective experiences (relational as much as individualistic)." (Heelas e Woodhead 2005, p. 2)

Seguendo l'impostazione di Heelas e Woodhead, considero dunque un'esperienza di timore oppure stupore reverenziale come spirituale quando essa attiva un processo di accomodamento cognitivo volto a fare spazio all'esperienza stessa attribuendole un significato particolare per la propria esistenza personale, il proprio benessere o la propria individualità — oppure, per riprendere e adattare un'espressione utile degli stessi Heelas e Woodhead, interpretandola principalmente in funzione della coltivazione della propria soggettività unica. Lo stupore spirituale, in questo senso, può includere oppure no un riferimento a una trascendenza soprannaturale presupposta. Alla luce delle definizioni operative di religione e spiritualità fornite sopra, è possibile che stupore religioso e stupore spirituale si sovrappongano.

Supponiamo che vi sia un oggetto o evento X (un paesaggio il cielo notturno stellato, una barriera corallina intatta che brilla di vita e movimento) che suscita timore o stupore reverenziale in un soggetto

epistemico A, cioè A percepisce X come qualcosa di immenso, e l'esperienza di X innesca in A un bisogno di accomodamento cognitivo. Due aspetti meritano qui di essere sottolineati. In primo luogo, uno stesso oggetto o evento X può suscitare stupore o timore reverenziale in A e non suscitare alcuna reazione simile in un altro soggetto B (questo punto è stato brevemente accennato nell'esempio del K7 sopra). In secondo luogo, anche se sia A che B dovessero essere colpiti da stupore o timore reverenziale nell'esperienza di X, ciò potrebbe avvenire in modi profondamente differenti. Ad esempio, X in sé non determina se lo stupore sperimentato da A e da B debba essere considerato religioso, spirituale o né l'uno né l'altro. Questo suggerisce che, dalla prospettiva interna (emica o) del soggetto che prova stupore o timore reverenziale, il grado in cui un episodio di questa emozione è investito di significato religioso o spirituale dipende da come l'esperienza viene interpretata e compresa dal soggetto stesso – incluse le eventuali trasformazioni che il proprio orizzonte di senso può subire a seguito dell'esperienza. La differenza è data interamente dal processo di accomodamento, ovvero dalle risorse cognitive e concettuali attivate nel tentativo di comprendere l'esperienza vissuta.

In modo analogo, le spiegazioni e le analisi del timore o stupore reverenziale condotte dalla prospettiva esterna (*etic*) da parte di ricercatori in psicologia, filosofia, sociologia o antropologia che aderiscono al principio euristico dell'agnosticismo metodologico differiranno in modo significativo da quelle di studiosi che, al contrario, includono nei loro modelli esplicativi riferimenti non epistemicamente mediati e relativizzati al divino, alla trascendenza soprannaturale o a concezioni metafisiche di ordine cosmico (Rähme 2023).

Precisiamo brevemente cosa si intende qui per "epistemicamente non mediato" (*epistemically unhedged*). Nella frase: "Le esperienze di stupore e timore reverenziale possono stabilire un legame tra i soggetti che vivono queste esperienze e la creazione di Dio", l'espressione "la creazione di Dio" è usata in modo epistemicamente non mediato; mentre nella frase: "Le esperienze di stupore e timore reverenziale possono stabilire un legame tra i soggetti che vivono queste esperienze e ciò che *essi considerano essere* la creazione di Dio", l'espressione "la creazione di Dio" è usata in modo epistemicamente mediato.

In un saggio sull'estetica della bellezza naturale, De Smedt e De Cruz (2013, p. 178) scrivono:

> Although awe does not automatically trigger belief in God, for a theist, it can strengthen theistic belief. The initial sense of God may be innate, as in Calvin's *sensus divinitatis*, or inferred as a conclusion of reason to a particular kind of first cause, or simply entertained as a hypothesis in the manner of Pascal's Wager. Once the possibility of God is raised, however, the contemplation of some awesome aspect of nature as possibly the work of God may have a multiplier effect in two senses: a heightened interest in this aspect of nature and an increased sense of divine presence.

De Cruz e De Smedt evidenziano come i tentativi di accomodamento cognitivo siano orientati da credenze e quadri concettuali preesistenti. Presumibilmente, un teista sarà più incline rispetto a un ateo o a un agnostico ad accomodare il timore reverenziale suscitato dalla percezione della vastità di un paesaggio naturale nei termini della creazione divina, del disegno di Dio o di un'agenzia soprannaturale. Allo stesso modo, una persona spirituale (nel senso di "spirituale" introdotto da Heelas e Woodhead) sarà più propensa, rispetto a una persona non spirituale, ad accomodare tale timore reverenziale interpretandolo principalmente come occasione per coltivare la propria soggettività. Ma come interpretare il timore reverenziale vissuto da una persona che non è né religiosa né spirituale?

Propongo l'espressione "timore reverenziale *tout court*" per designare quelle esperienze di timore reverenziale (nel senso delineato da Keltner e Haidt, cioè, percezione di immensità *più* bisogno di accomodamento), che non sono né religiose né spirituali[2]. Il timore reverenziale *tout court* implica dunque tentativi di accomodamento cognitivo

(2) Desidero sottolineare che introduco l'espressione "timore reverenziale *tout court*" esclusivamente come strumento linguistico per indicare esperienze di timore reverenziale che non sono né religiose né spirituali, nei sensi di "religioso" e "spirituale" delineati sopra. Il "*tout court*", pertanto, non intende suggerire che ciò che propongo di chiamare "timore reverenziale *tout court*" rappresenti, da un punto di vista ontologico, ciò che il timore reverenziale è *veramente* o *essenzialmente*. Ringrazio un revisore anonimo per aver segnalato l'esigenza di chiarire questo punto.

che non fanno riferimento a una trascendenza soprannaturale o a un ordine cosmico presupposto, e che non inquadrano l'esperienza principalmente in termini del suo significato per la soggettività o identità unica della persona che la vive.

Accanto a questa caratterizzazione in negativo, propongo ora una caratterizzazione positiva. Le risorse concettuali che possono sostenere i processi di accomodamento coinvolti nel timore reverenziale *tout court* sono molteplici. Il soggetto può, ad esempio, cercare una spiegazione scientifica dell'oggetto che ha suscitato il timore reverenziale e della propria esperienza soggettiva — sia consultando la letteratura scientifica pertinente, sia, qualora disponga delle competenze e dei mezzi necessari, intraprendendo un'indagine scientifica. Un'altra possibilità (presumibilmente molto comune) consiste nel confidare semplicemente che una spiegazione scientifica esista, pur accettando che, nel proprio caso, la comprensione dell'esperienza resti fuori portata delle proprie competenze scientifiche. Un'ulteriore opzione consiste nell'adottare consapevolmente una posizione agnostica, nel senso di sospendere il giudizio rispetto alla questione di come l'oggetto che suscita il timore reverenziale possa essere interpretato, spiegato o compreso. Studi recenti suggeriscono che questa disponibilità ad accettare un vuoto o una lacuna nella comprensione del mondo senza ricorrere a spiegazioni religiose o spirituali dipenda dal livello di tolleranza all'incertezza del soggetto (Valdesolo e Graham 2014).

Occorre però una precisazione. Si potrebbe obiettare che lo stupore agnostico appena descritto non soddisfi i criteri per essere considerato una forma di stupore nel senso definito da Keltner e Haidt, in quanto implica una decisione consapevole di astenersi dall'accomodare l'esperienza che ha suscitato stupore, venendo così meno a una delle condizioni necessarie incluse nella loro definizione[3]. Tuttavia, tale obiezione non tiene conto del fatto che, secondo Keltner e Haidt, i criteri per identificare un'emozione come timore reverenziale sono la percezione dell'immensità e il bisogno di accomodamento, non il successo effettivo dell'accomodamento e nemmeno il tentativo attivo di raggiungerlo. Il timore reverenziale agnostico, dunque, comporta effettivamente un

(3) Ringrazio un revisore anonimo per avermi fatto notare questa possibile obiezione all'idea di un timore reverenziale agnostico.

bisogno di accomodamento. Ma il soggetto che vive il timore reverenziale, magari dopo aver tentato più volte di raggiungere un accomodamento senza riuscirvi, decide di lasciare insoddisfatto tale bisogno e semplicemente di convivere con esso.

5. Conclusione

Un modo per comprendere il timore reverenziale *tout court* è il seguente. Le esperienze di timore reverenziale *tout court* possono sia essere suscitate sullo sfondo di valori forti preesistenti e consapevolmente mantenuti — ad esempio: la vista di una barriera corallina intatta sullo sfondo del giudizio di valore preesistente secondo cui la biodiversità è un bene intrinseco — sia indurre i soggetti ad adottare nuovi valori forti o a richiamare valori impliciti ma non attualmente presenti nella coscienza — come nel caso di qualcuno che ascolti per la prima volta una fuga di Bach e comprenda che la complessità musicale rappresenta, per lui o lei, un valore intrinseco.

La valenza emotiva dello *stupore tout court* è soggettiva. Per esempio, osservare la rete di satelliti Starlink attraversare il cielo notturno in una catena lineare di piccoli punti luminosi può suscitare, in alcuni, timore reverenziale per la sofisticazione tecnologica di questa impresa o per la dimostrazione dell'enorme potere posseduto dalla persona più ricca del pianeta Terra. In altri, invece, può generare orrore e disprezzo, facendo emergere — forse per la prima volta — la consapevolezza di aver sempre attribuito un valore intrinseco al cielo stellato come qualcosa che non deve essere contaminato.

È evidente che alcune esperienze di timore reverenziale, in particolare quelle suscitate dalla natura, si prestano facilmente a interpretazioni religiose o spirituali. Tuttavia, ciò non dimostra che il timore reverenziale sia intrinsecamente un'emozione religiosa o spirituale. Se alcuni trovano le spiegazioni scientifiche incomplete o insoddisfacenti, altri le considerano del tutto adeguate e soddisfacenti. Allo stesso modo, mentre alcuni sentono il bisogno di fondare i propri valori e la propria visione del mondo in un quadro metafisico o trascendente, altri non avvertono alcuna necessità in tal senso.

Ne consegue che la risposta alla domanda se determinate esperienze di timore reverenziale richiedano un accomodamento religioso o spirituale non dipende né dalla natura dell'emozione in sé, né dagli oggetti o eventi a cui essa è intenzionalmente diretta. Dipende piuttosto dal grado di disposizione metafisica di coloro che cercano di rispondere.

Riferimenti bibliografici

Arcangeli M., M. Sperduti, A. Jacquot, P. Piolino e J. Dokic (2020) *Awe and the Experience of the Sublime: A Complex Relationship*, "Frontiers in Psychology", 11: 1340. doi: 10.3389/fpsyg.2020.01340

Bai Y., L.A. Maruskin, S. Chen, A.M. Gordon, J.E Stellar, G.D. McNeil e D.J. Keltner (2017) *Awe, the Diminished Self, and Collective Engagement: Universals and Cultural Variations in the Small Self*, "Journal of Personality and Social Psychology", 113(2): 185–209. doi: 10.1037/pspa0000087

Bruce S. (2011a) *Secularization: In Defence of an Unfashionable Theory*, Oxford University Press, Oxford.

——. (2011b) *Defining Religion: A Practical Response*, "International Review of Sociology: Revue Internationale de Sociologie", 21(1): 107–120. doi: 10.1080/03906701.2011.544190

Byerly T.R. (2019) *The Awe-Some Argument for Pantheism*, "European Journal for Philosophy of Religion", 11(2): 1–21. doi: 10.24204/ejpr.v11i2.2968

Caldwell-Harris C.L., A.L. Wilson, E. LoTempio e B. Beit–Hallahmi (2011) *Exploring the Atheist Personality: Wellbeing, Awe, and Magical Thinking in Atheists, Buddhists, and Christians*, "Mental Health, Religion & Culture", 14(7): 659–672. doi: 10.1080/13674676.2010.509847

Clewis R.R., D.B. Yaden e A. Chirico (2021) *Intersections Between Awe and the Sublime: A Preliminary Empirical Study*, "Empirical Studies of the Arts", 40 (2): 143–173. doi: 10.1177/0276237421994694

Crane T. (2001) *Intentional Objects*, "Ratio", 14(4): 336–349. doi: 10.1111/1467-9329.00168

De Cruz H. (2020) "Awe and Wonder in Scientific Practice: Implications for the Relationship Between Science and Religion", in M. Fuller, D. Evers, A. Runehov, KW. Sæther and B. Michollet (a cura di) *Issues in*

Science and Theology: Nature – and Beyond. Cham, Springer, 155–168. doi: 10.1007/978-3-030-31182-7_13

De Smedt J. e H. De Cruz (2013) *Delighting in Natural Beauty: Joint Attention and the Phenomenology of Nature Aesthetics*, "European Journal of Philosophy of Religion", 5(4): 167–186. doi: 10.24204/ejpr.v5i4.211

Ekman P. (1992) *An Argument for Basic Emotions*, "Cognition and Emotion" 6(3/4): 169–200. doi: 10.1080/02699939208411068

Gallagher S., L. Reinerman, B. Janz, P. Bockelman e J. Trempler (2025) *A Neurophenomenology of Awe and Wonder. Towards a Non-Reductionist Cognitive Science*, Palgrave Macmillan, New York.

Heelas P., L. Woodhead, B. Seel, B. Szerszynski e K. Tusting (2005) *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*, Blackwell, Malden, MA.

Heschel A.J. (1951) *Man is Not Alone. A Philosophy of Religion*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

———., (1955) [2009] *God in Search of Man: A Philosophy of Judaism*, Souvenir, London.

———., (1965) *Who is Man?* Stanford University Press, Stanford.

Jacob P. (2023) *Intentionality*, in E.N. Zalta e U. Nodelman (a cura di) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023 Edition), https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/intentionality/

James W. (1902/2002) *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*, Routledge, London and New York.

Jiang T., J.A. Hicks, W. Yuan, Y. Yin, L. Needy e M. Vess (2024) *The Unique Nature and Psychosocial Implications of Awe*, "Nature Reviews Psychology", 3: 475–488. doi: 10.1038/s44159-024-00322-z

Kant I. (1784/1971) "Risposta alla domanda: Che cos'è l'Illuminismo?", in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, a cura di N. Bobbio, L. Firpo e V. Mathieu, UTET, Torino, 141–149.

———., (1788/2017) *Critica della ragion pratica*, (trad. it. di Vittorio Mathieu), Bompiani, Firenze e Milano.

Keltner D. e J. Haidt (2003) *Approaching Awe, a Moral, Spiritual, and Aesthetic Emotion*, "Cognition and Emotion", 17(2): 297–314.

Otto R. (1923) *The Idea of the Holy. An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, (transl. by J.W. Harvey), Oxford University Press, Oxford.

Piaget J. e B. Inhelder (1969) *The Psychology of the Child*, (transl. by H. Weaver), Basic Books, New York.

Porcher J.E. e D. De Luca–Noronha (2021) *Awe at Natural Beauty as Defeasible Evidence for the Existence of God*, "Manuscrito – Revista Internacional de Filosofia", 44(4): 489–517.

Quinn P.L. (1997) *Religious Awe, Aesthetic Awe*, "Midwest Studies in Philosophy", 21(1): 290–295.

Rähme B. (2023) *Methodological Agnosticism and Charitable Interpretation. How to Bracket Religious Truth Claims in the Study of Religions*, "Annali di Studi Religiosi", 24: 321–334. doi: 10.14598/Annali_studi_relig_24202325

Reinerman-Jones L., S. Sollins, S. Gallagher e B. Janz (2013) *Neurophenomenology: An Integrated Approach to Exploring Awe and Wonder*, "South African Journal of Philosophy", 32(4): 295–309. doi: 10.1080/02580136.2013.867397

Searle J. (2010) *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*, Oxford University Press, Oxford.

Shiota M.N., D. Keltner e A. Mossman (2007) *The Nature of Awe: Elicitors, Appraisals, and Effects on Self-concept*, "Cognition and Emotion", 21(5): 944–963.

Stellar J.E., A. Gordon, C. L. Anderson, P.K. Piff, G.D McNeil e D. Keltner (2018) *Awe and Humility*, "Journal of Personality and Social Psychology", 114(2): 258–269. doi: 10.1037/pspi0000109

Valdesolo P. e J. Graham (2014) *Awe, Uncertainty, and Agency Detection*, "Psychological Science", 25(1): 170–178. doi: 10.1177/095679761350

——., Shtulman A. e A.S. Baron (2017) *Science is Awe-some: The Emotional Antecedents of Science Learning*, "Emotion Review", 9(3): 215–221. doi: 10.1177/1754073916673212

Varela F.J. (1996) *Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem*, "Journal of Consciousness Studies", 3(4): 330–349.

Wettstein H. (2012) *The Significance of Religious Experience*, Oxford University Press, Oxford.

SEZIONE 8.

SPAZI

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591618
pp. 339-359 (giugno 2026)

INCANTO E DISINCANTO NEGLI SPAZI DELLE RELIGIONI

VALERIA FABRETTI, MARIA CHIARA GIORDA

Title in English: *Enchantment and Disenchantment in Religious Spaces*

Abstract: Manifestations and experiences of enchantment and disenchantment can be fruitfully identified and interpreted through the study of the spaces and places that punctuate social life. Few things represent the rationalizing impulse of modernity as powerfully as a grey, bare room filled with filing cabinets and paperwork. Conversely, certain places are capable of generating intensity and, one might say, cultivating a sense of the sacred through their aesthetic dimension, symbolic "language," and distinctive atmosphere. These diverse characteristics emerge from the interaction between physical and material elements, patterns of use, and the human activity of signification occurring within specific contexts and temporalities. Engaging with the interdisciplinary tradition that has applied the so-called *spatial turn* to the study of religion, this chapter reinterprets the theme of enchantment and disenchantment through the lens of place-based inquiry, focusing on both secular and religious sites that populate our cities. Drawing on recent developments in this field of study and on a series of case studies, the chapter proposes to reconsider the categories of enchantment and disenchantment not only by examining the dialectic between secular and religious or spiritual spaces, but also by exploring the dichotomy between peaceful coexistence and conflict.

Keywords: Enchantment and Disenchantment; Space; Religious and Secular Sphere; Shared Religious Places; Conflict

1. Introduzione

Nella prospettiva di studio aperta dallo *Spatial Turn*, si svela come i quadri interpretativi delle grandi questioni storico–sociali, come quelli che trovano nelle categorie di incanto e disincanto gli strumenti di analisi della modernità, siano in effetti tutti suscettibili di spazializzazione (Knott 2005).

A ben vedere, lo spazio è strettamente legato all'interpretazione della modernizzazione come disincanto. È immediato, ad esempio, ritrovare nella nascita ed evoluzione degli spazi urbani, nelle grandi metropoli, l'immagine classica del processo di razionalizzazione e secolarizzazione. Pensiamo poi all'ingegneria dello spazio, alla sua sottomissione alle esigenze della produttività, alla sua riproduzione seriale, all'alienazione che esso può produrre. Ma la dimensione dello spazio trova posto anche all'interno di quella galassia di teorie che compongono l'articolata critica all'idea del disincanto weberiano come processo univoco. La persistenza di forme di incantamento nelle pieghe della vita sociale si realizza, infatti, spazialmente, in relazione a luoghi "altri".

L'interrogativo con cui si confronta la nostra analisi si sofferma soprattutto sulle proprietà degli spazi religiosi in cui possono aver luogo esperienze di incanto (o disincanto).

Nello studio di questi spazi adottiamo una prospettiva storico-sociologica per mettere in relazione due movimenti. Nel primo movimento, le proprietà dei luoghi sono esito dell'attività di significazione condotta attraverso le pratiche e i riti dei soggetti che li immaginano, li rappresentano, li attraversano, li vivono (Le Febvre 1992). E infatti, allo stesso modo, cambiamenti storici, sociali e culturali tradotti, ancora una volta, in significati e pratiche possono implicare il ricadere di luoghi un tempo significativi nell'insignificanza. Nel secondo movimento, come suggerisce un'articolata tradizione di studi (Löw 2018), gli spazi e la materialità agiscono sul soggetto a partire da una loro forma di agentività; essi sono, in altri termini, socialmente implicativi. Le qualità degli spazi, quindi anche quelle che consentono esperienze di incanto o disincanto, emergono nella relazione e nella circolarità tra soggetto e oggetto, e da cui soggetto e oggetto dipendono.

Le esperienze di incanto nello spazio possono essere lette attraverso il concetto di "risonanza", proposto dal sociologo tedesco Hartmut Rosa (Rosa 2016, Costa 2025). Questo indica una modalità di relazione dinamica tra soggetto e mondo, opposta all'alienazione, che è al fondo caratterizzata dal "mutismo del mondo"; al contrario la risonanza trova nella "responsività" la sua cifra di fondo. Nella disponibilità del primo a divenire ricettivo rispetto alla qualità evocativa di alcune situazioni nel mondo materiale, naturalistico e fisico, dunque ad essere "toccato" o "mosso" da essa (Rosa 2020), si realizza una dinamica profondamente relazionale e, per questo, trasformativa. In quanto risonanti, dunque, e a partire dalla loro plasticità, architettura, configurazione interna e all'insieme degli artefatti materiali e immateriali che li compongono, gli spazi producono stimolazioni entrando in relazione profonda con gli individui.

In questo approccio trova posto la considerazione dell'"atmosfera" legata ai luoghi. Nato soprattutto in ambito filosofico ma oggi largamente usato in altre discipline umanistiche e sociali, dalla psicologia all'urbanistica, il concetto di atmosfera può essere accostato a un "sentimento" che permea certi spazi; dunque un elemento incorporato nello spazio, un "intorno", fuori dal soggetto, con cui il soggetto entra in un rapporto anche corporeo (Griffero 2019).

L'attenzione alle forme di incanto si situa proprio nello studio di quelle "vibrazioni" dei luoghi, capaci di veicolare un significato denso sollecitato anche attraverso la dimensione corporea, sensoriale ed emozionale, e del modo in cui queste entrano in relazione con i soggetti che li attraversano. Questa relazione avviene grazie all'agency esercitata dalla materialità e dalle atmosfere. Il ruolo del soggetto, non certo passivo, assume i contorni di un governo leggero dell'esperienza in cui qualcosa di esterno, appunto, "vibra e risuona".

Nell'interazione strutturale tra soggetto e ambiente lo spazio può configurarsi come casa: non mero contenitore materiale, ma luogo esistenziale di radicamento, riconoscimento e appartenenza, capace di suscitare non solo un senso di familiarità e protezione, ma anche forme di ambivalenza, tensione e conflitto (Burchardt e Giorda 2022). In tale prospettiva, l'atmosfera domestica si rivela componente costitutiva dell'esperienza dello spazio abitato: non si limita a influenzarne

la percezione, ma ne plasma attivamente le qualità relazionali e affettive. La casa, dunque, anche quando non coincide con lo spazio domestico comunemente inteso, si costituisce come spazio atmosferico per eccellenza, in cui la dimensione sensibile e quella simbolica si intrecciano, dando origine a una modalità di abitare profondamente situata e vissuta.

La nozione di "casa" è stata oggetto di ampi approfondimenti teorici in ambito postcoloniale e femminista, che ne hanno messo in luce la complessità e l'ambiguità simbolica. La casa è uno spazio privato, ma come un nodo carico di significati, emozioni e pratiche quotidiane (Cozma e Giorda 2025a). Essa può rappresentare al tempo stesso rifugio e luogo di esclusione, intimità e controllo, desiderio e disagio. In questa prospettiva si inserisce l'illuminante contributo di bell hooks in *Belonging: A Culture of Place* (2008), tradotto in italiano come *Sentirsi a casa* (2023), dove l'autrice intreccia autobiografia, teoria critica e riflessione politica per proporre una visione non idealizzata dell'ambiente che si vive come casa. Hooks interpreta la "casa" come uno spazio processuale relazionale e affettivo, che implica cura, giustizia e riconoscimento dell'altro. La sua analisi assume particolare rilevanza nei contesti migratori, dove la casa viene spesso perduta o trasformata. In questo senso, "sentirsi a casa" diventa un percorso di riappropriazione di territori affettivi e di risignificazione del legame tra luogo, identità e giustizia sociale.

Questo tipo di sguardo, orientato all'esperienza soggettiva dello spazio a partire dalle sue proprietà (im)materiali, va integrato con un'analisi politico–critica, centrata sulle strutture di potere, sulle frizioni territoriali e sulle logiche conflittuali che modellano l'organizzazione dello spazio. Queste prospettive, l'una cosiddetta "poetica", l'altra "politica", pur nascendo da matrici teoriche differenti, possono alimentarsi reciprocamente, dissolvendo rigide compartimentazioni disciplinari (Knott 2010; Giorda 2025). Tale convergenza permette di affrontare simultaneamente dimensioni estetiche, sensoriali, performative, materiali, simboliche e identitarie della religione nello spazio (Holloway 2006).

All'interno degli studi contemporanei sullo spazio e sulla religione, la critica alle dicotomie strutturanti della geografia umana si intreccia strettamente con l'emergere della categoria di ibridità come chiave

euristica e concettuale (Giorda 2019). L'analisi spaziale non può più essere ridotta a una logica binaria che contrappone in modo rigido termini quali urbano e rurale, sociale e naturale, quantitativo e qualitativo. Come rilevato da Paul Cloke e Ron Johnston, queste opposizioni sono il prodotto di una lunga tradizione disciplinare, interiorizzata nelle pratiche accademiche della geografia, nei suoi apparati istituzionali e nelle sue forme di legittimazione scientifica (Cloke e Johnston 2005, p. 5; Giorda 2022). L'ibridità, in questo contesto, non va intesa come una semplice mescolanza di elementi distinti, ma come un dispositivo teorico che destabilizza i confini e promuove una visione dinamica e processuale dell'identità spaziale. Seguendo le riflessioni postcoloniali di Homi Bhabha (1994), lo "spazio ibrido" rappresenta un'interzona, il *third space* (Myhew 2023), in cui le categorie tradizionali si sfaldano e le identità si ridefiniscono attraverso il contatto, la negoziazione e il conflitto. In questa prospettiva, lo spazio non è semplicemente prodotto da relazioni sociali o da configurazioni materiali, ma è attraversato da tensioni discorsive, politiche ed estetiche che riflettono la complessità delle interazioni tra soggetti, poteri e simboli.

Assumendo dunque la relazione e la dinamicità come categorie interpretative centrali dello spazio, incanto e disincanto possono essere colti come attributi o processi transitori, che talvolta coesistono, pur dissonanti, nei medesimi spazi, e si contaminano; si ibridano nelle forme architettoniche, che mescolano stili e simboli, nelle sonorità, negli odori e nei materiali, che esprimono culture diverse, in rituali sincretici che si adattano a nuovi contesti (Federici e Giorda 2025).

In questo contributo ci proponiamo di riflettere spazialmente sui confini e sugli slittamenti di incanto e disincanto nella società contemporanea. Il nostro intento è quello di indagare come l'analisi spaziale consenta di sfidare alcune dicotomie consolidate che strutturano il pensiero sociale e religioso, in particolare quelle tra *religioso e secolare* e tra *condivisione e conflitto*. Queste polarità, spesso considerate come opposte o mutuamente escludenti, si rivelano invece, se osservate nella loro concretizzazione spaziale, permeabili, ibride e dinamiche.

Lo spazio vissuto non si limita a riflettere queste dicotomie, ma le mette in tensione, le ricombina e talvolta le sospende, creando nuove idee e pratiche di "casa". Il religioso e il secolare non sempre

si presentano come ambiti distinti o contrapposti: possono convivere all'interno degli stessi luoghi, dando vita a forme di sacralità diffusa o a modalità di esperienza religiosa che non rientrano nei canoni tradizionali. Analogamente, condivisione e conflitto non vanno letti come momenti alternativi o successivi, ma come dimensioni compresenti, spesso intrecciate, che coabitano nello spazio e lo modellano attraverso negoziazioni quotidiane, appropriazioni simboliche, pratiche rituali o dispositivi di esclusione.

È proprio nella concretezza dello spazio, nelle sue configurazioni materiali e immateriali, ma anche nelle atmosfere, nei gesti, nelle memorie, che le esperienze di incanto e disincanto prendono forma, non come stadi lineari di un processo storico, ma come condizioni simultanee e spesso ambivalenti. L'incanto può emergere nei margini del secolare, e il disincanto può insinuarsi nei luoghi del religioso; la condivisione può contenere elementi di tensione latente, e il conflitto può convivere con forme di mutua tolleranza. Osservare questi fenomeni a partire dallo spazio consente dunque di disarticolare le opposizioni binarie, e di restituire la complessità di paesaggi sociali, culturali e simbolici in cui il sacro non scompare, ma si ridefinisce continuamente nei luoghi della vita collettiva considerati "casa".

Cruciale, rispetto a questa impostazione, è allora il lavoro sul tema delle *soglie* che segnano fisicamente e idealmente tali distinzioni. I confini, intesi più come *boundaries* che come *borders* (Sennet 2017), sono infatti quelle porzioni di spazio che riflettono dinamicamente l'incontro tra condizioni differenti[1].

2. Incanto e disincanto nell'ibridazione tra spazio religioso e secolare

Le esperienze di incanto, secondo i termini chiariti nell'Introduzione, sono dunque riscontrabili in spazi di tipo sia religioso che secolare. Se all'interno della categoria dei luoghi religiosi troviamo spazi la cui estetica e simbologia del sacro apre a situazioni atmosfericamente

(1) Sennet (2017) riprende la distinzione utilizzata in ecologia naturale tra confine e frontiera per distinguere due tipi di delimitazione: mentre il primo — identificato con il termine *boundary* — è un limite dato, dove le cose finiscono, il secondo, *border*, è un confine dove gruppi diversi interagiscono e nuove forme di vita emergono.

cariche, così anche nella dimensione del secolare, accanto a luoghi che potremmo dire asfittici, ne esistono altri capaci di evocare una dimensione trascendente che può coinvolgere il soggetto in un'esperienza di rapimento. Pensiamo al potere di un memoriale, che rappresenta il richiamo alla memoria collettiva e alla forza di un ideale, o anche al caso molto diverso della relazione con spazi naturalistici, in cui si danno esperienze cariche (o caricate) di significati ed emotività, di connessione ad una dimensione appunto incantata (Costa 2023).

Possiamo spingerci oltre, poiché l'articolata riflessione sul ruolo e sullo spazio delle religioni nelle società contemporanee ha fatto emergere la necessità di superare una visione fissa e dicotomica tanto del religioso quanto del secolare (Palmisano e Pannofino 2024). Queste sono piuttosto dimensioni compresenti e in relazione tra loro. Proprio la ricerca sulle diverse tipologie di luoghi religiosi e spirituali ha condotto a constatare come questa "distinzione" sia sfidata dalla pluralità delle interpretazioni spaziali tanto del religioso/spirituale quanto del secolare.

La lente dell'incanto e del disincanto rende particolarmente evidente come, nella relazione dinamica tra secolare e religioso, le nostre società vedano una molteplicità di spazi difficilmente classificabili, in cui i confini tra surplus di significato e deprivazione simbolica in chiave sacro/profano sono sfumati e provvisori.

Si pensi al caso di spazi pubblici sacralizzati temporaneamente, come nelle processioni e nei festival religiosi animano le strade e nelle piazze delle città multiculturali, o alle esperienze di meditazione o spirituali promosse da movimenti che si appropriano, seppur momentaneamente, dei parchi, dei giardini e di altre zone urbane (Becci 2024).

Emblematico, a questo riguardo, il caso delle nuove configurazioni spaziali cui ci si riferisce in diverso modo ("sale multi-religiose" o "multi fede", "stanze del silenzio" o "della meditazione", etc.) progettate intenzionalmente per ospitare, sotto lo stesso tetto, attività di culto, preghiera o meditazione da parte di persone di fedi diverse (Crompton 2013). Questi spazi, inseriti tipicamente in ambienti secolari, dalle istituzioni pubbliche (ospedali o campus universitari), sino agli snodi della mobilità (stazioni e aeroporti) e alle organizzazioni private (centri commerciali, luoghi di lavoro), rappresentano un'evoluzione significativa nel modo in cui la diversità religiosa viene accolta ed espressa

nei contesti urbani e istituzionali (Bobrowicz 2018). Per quanto di interesse in questo contributo, tuttavia, va notato come questi mettano al contempo in discussione la nozione stessa di spazio sacro (Rosati 2012), sfidando la sua fissità. Spesso istituiti attraverso un processo istituzionale top–down, questi spazi sono il risultato di un posizionamento simbolico e politico delle autorità secolari e religiose coinvolte; un compromesso che, spazialmente, si risolve frequentemente nella scelta di un "design negativo", ovvero svuotato dalle simbologie della diversità religiosa in nome della ricerca di una neutralità come inclusività universale. Nelle pratiche d'uso, in cui queste sale sono interessate da forme di significazione fluide (Gilliat–Ray 2005), ci si può chiedere, se dunque i confini tra sacro e profano siano del tutto sfumati e se la possibilità di incanto non finisca per essere disinnescata. Nella relazione dinamica tra secolare e religioso che questi luoghi esprimono, tale possibilità sembra dipendere dalla "gravità" con cui è trattato il design e il setting necessario ad accomodare i diversi bisogni religiosi e spirituali (Salitsky 2018). Una gravità che non è solo il risultato della costruzione di significato nelle pratiche di sacralizzazione, ma anche una qualità che deriva da caratteristiche esterne, spaziali, materiali e atmosferiche (Fabretti 2024).

In diverso modo, anche l'esperienza religiosa dei fedeli ortodossi romeni in Italia, come è stato recentemente messo in luce (Giorda e Cozma 2025b), offre un caso significativo per interrogare la tenuta della dicotomia tradizionale tra religioso e secolare, così come quella tra sacro e profano. L'osservazione delle pratiche liturgiche, simboliche e culturali della diaspora romena mostra come tali distinzioni, pur ancora operative sul piano analitico e istituzionale, risultino sfidate da configurazioni spaziali ibride e da pratiche rituali che travalicano i confini simbolici convenzionali. I luoghi di culto rappresentano, in questo senso, spazi di negoziazione identitaria e spirituale (Cozma e Giorda 2025b, p. 1). Alcuni di essi si caratterizzano per un'intensa carica atmosferica, legata all'architettura sacra, alla disposizione delle icone, all'uso dell'incenso e alla ricchezza della liturgia. In tali spazi, l'esperienza del sacro è fortemente connessa alla percezione sensoriale e affettiva del luogo. Tuttavia, come mostrano le testimonianze raccolte, anche luoghi più secolari, come sale, stanze, o edifici laici riconvertiti (Giorda 2023) possono diventare sedi di

una liturgia vissuta con intensità, grazie all'uso di elementi rituali, simbolici e linguistici capaci di riattivare la memoria del sacro e consentire la pratica religiosa. L'estetica viene così performata e riprodotta anche in contesti meno "canonici", mettendo in discussione l'idea che la sacralità risieda unicamente nella struttura architettonica.

La lingua romena svolge un ruolo centrale in questo processo di risignificazione: essa non è solo mezzo liturgico, ma diventa dispositivo risonante, capace di evocare la patria, la famiglia, e un senso profondo di continuità affettiva. L'ascolto della propria lingua all'interno del rito contribuisce a generare uno spazio altro, interiormente percepito come "casa", a prescindere dalla sua collocazione geografica. In questo modo, la lingua agisce come ponte tra il contesto diasporico e l'universo di riferimento culturale originario (Cozma e Giorda 2025b, pp. 8–9).

In modo simile, le festività romene, quelle religiose ma anche quelle civili integrate nel calendario liturgico e celebrate all'interno degli spazi ecclesiastici, costituiscono esempi di sacralizzazione temporanea e di intersezione tra memoria nazionale e spiritualità religiosa (Cozma e Giorda 2025b, p. 10). Tali momenti configurano veri e propri "spazi soglia" (Bhabha 1994), in cui il confine tra sacro e secolare si fa poroso: l'uso di costumi tradizionali, la declamazione di poesie patriottiche, la presenza della bandiera romena accanto all'altare sono espressioni di una ritualità ibrida, in cui la costruzione dell'identità comunitaria si alimenta simultaneamente di riferimenti spirituali e civili. Queste pratiche non dissolvono la religiosità, ma la articolano attraverso un lessico simbolico condiviso, che tiene insieme storia, fede e appartenenza culturale. La tensione tra elementi sacri e secolari non si esprime in termini di opposizione, ma piuttosto di coabitazione dinamica. Oggetti come la bandiera, materiali come il legno scolpito, decorazioni tratte dalla tradizione popolare, inseriti negli spazi liturgici, contribuiscono a definire una forma di "sacro secolare" (Cozma e Giorda 2025b, p. 11; Filoramo 2022), in cui la cultura materiale agisce come supporto simbolico dell'esperienza spirituale. In questo contesto, lo spazio del culto non si limita a custodire la dimensione religiosa, ma diventa luogo di sintesi identitaria, generatore di senso per soggettività migranti e non, in continua ridefinizione.

In questa prospettiva, anche l'atmosfera domestica vissuta e trasmessa all'interno della comunità romena si configura come un dispositivo

potente di costruzione e trasmissione simbolica, capace di prolungare e rafforzare quanto avviene nello spazio ecclesiale. Come emerso in una ricerca sulle donne ortodosse romene in Italia (Guglielmi 2024), le case dei fedeli, spesso arredate con icone, tessuti tradizionali e oggetti rituali, diventano luoghi di sacralizzazione quotidiana, dove l'esperienza religiosa si intreccia con la memoria familiare, l'affetto e la nostalgia. In tali ambienti, l'ordinario è continuamente attraversato da forme di incantamento e re–incantamento, che si manifestano nei riti domestici, nella preparazione delle feste liturgiche, attraverso la cottura di cibi tradizionali, nella pratica della preghiera, nella trasmissione orale di racconti, nella presenza tangibile di una ritualità silenziosa ma persistente, fatta di abitudini personali o famigliari, ri–elaborazioni creative di pratiche, e oggetti appartenenti sia alla sfera religiosa sia a quella secolare.

Pertanto, questi processi dissolvono i confini rigidi imposti dalla modernità tra ciò che è sacro e ciò che non lo è. L'atmosfera domestica, infatti, non si limita a riprodurre modelli liturgici istituzionali, ma riformula l'esperienza del sacro a partire dalla dimensione affettiva e quotidiana dell'abitare il luogo religioso. Essa diviene spazio di elaborazione e mediazione, in cui valori religiosi, culturali e identitari si amalgamano, generando forme di spiritualità incarnata e contestuale. Così, il luogo religioso vissuto come una casa si propone come soglia simbolica in cui avviene una riconfigurazione continua dei codici del sacro, attraverso pratiche che non separano, ma confondono creativamente i registri del religioso e del secolare. L'incantamento che ne scaturisce non è un residuo della tradizione, la conservazione memoriale di una storia, bensì un processo attivo di attribuzione di senso che risponde alla necessità di radicamento, appartenenza e continuità simbolica ma anche materiale all'interno di una comunità religiosa perché ortodossa, secolare perché romena.

3. Incanto e disincanto tra coesistenza e conflitto negli spazi religiosi condivisi

Una luce ancora diversa per scandagliare le dinamiche spaziali dell'incanto e del disincanto proviene dalla ricerca sulle pratiche di convivenza

dei luoghi religiosi misti o condivisi (*shared religious places*)[2]. Ci riferiamo a quei luoghi di culto o siti religiosi, largamente studiati in letteratura, appropriati e utilizzati da diversi gruppi di diverse tradizioni religiose, sia sincronicamente che diacronicamente. Il tipo di relazioni sociali che si giocano a ridosso e entro questi luoghi possono spaziare dal conflitto alla condivisione pacifica (Hayden 2022).

In affinità con il concetto di risonanza, le esperienze di incanto possono essere interpretate come esperienze in cui lo spazio si presenta come non interamente dominato o dominabile, non interamente "disponibile" (Rosa 2024), e in cui il soggetto si trova in uno stato di ricezione rispetto al potere anche trasformativo dell'incontro con una alterità. In questa chiave, l'incanto non è un'esperienza di appropriazione e autoaffermazione nello spazio ma di apertura, appunto, a forze esterne.

Allora, le esperienze risonanti possono essere interpretate a partire dalla realizzazione spaziale dell'idea, normativamente carica, di armonia e di rispetto reciproco (Fabretti 2024). Laddove i luoghi condivisi diventino invece luoghi di contesa, sociale e politica, le simbologie che vi si addensano sembrerebbero renderli più luoghi di affermazione (ad esempio, di questioni identitarie) che non di apertura; luoghi, in altri termini, in cui l'atteggiamento soggettivo, individuale ma anche collettivo, è più l'appropriazione che non la ricezione. Questa dicotomia ci porta a considerare un disallineamento tra spazio sacro e spazio incantato o risonante. Se sul simbolismo del sacro si giocano vere e proprie battaglie, ci si può chiedere se l'idea di incanto implichi invece che lo spazio assuma una maggiore neutralità rispetto alle pretese identitarie in conflitto.

La Tomba dei Patriarchi di Hebron (Me'arat HaMachpela in ebraico e Haram al-Ibrahimi in arabo) costituisce un caso emblematico di spazio sacro conteso, in cui le dinamiche di inclusione ed esclusione si manifestano in forma altamente conflittuale (Lecoquierre 2019a; 2019b; 2022). Oggetto di venerazione da parte delle tre religioni cosiddette abramitiche, il sito rappresenta uno dei luoghi religiosi più sensibili nel contesto israelo–palestinese, per le narrazioni territoriali e identitarie che vi sono radicate.

(2) A questo riguardo, invitiamo a considerare il lavoro del gruppo di ricerca internazionale "Shared Religious Places – ShaRP Lab" (https://sharp-lab.com) e il suo Manifesto (Aa.vv. 2023), che combina approcci teorici e metodologici di tipo interdisciplinare nello studio dei luoghi religiosi condivisi.

Secondo la tradizione ebraica, attestata nel libro della Genesi, Abramo acquistò il terreno per seppellirvi sua moglie Sara. Essa è, in teoria e simbolicamente, la casa di Dio, la casa delle tre religioni monoteistiche. Tale narrazione ha assunto un valore politico nella rivendicazione della legittimità ebraica sul territorio, soprattutto in epoca contemporanea, nel quadro del sionismo politico-religioso, e degli insediamenti a Hebron (Lecoquierre 2019b, p. 126; Reiter 2017, pp. 247–248).

La gestione storica del sito ha seguito un andamento alternato tra aperture e restrizioni. Durante il dominio islamico mamelucco e ottomano, agli ebrei fu vietato l'accesso al santuario, con la sola concessione di pregare sulla "settima scala", all'esterno dell'edificio (Reiter 2017, p. 248). Solo nel 1967, attraverso un accordo informale tra il ministro della difesa Moshe Dayan e le autorità musulmane locali, fu ripristinato l'accesso ebraico al sito, inaugurando un regime di condivisione fortemente asimmetrica, in cui l'inclusione ebraica si è sviluppata a scapito dell'autonomia musulmana (Lecoquierre 2019b, p.121; Reiter 2017, pp. 250–251).

Il paradigma di "inclusione/esclusione" si è cristallizzato tragicamente nel 1994, quando il colono israeliano Baruch Goldstein uccise 29 musulmani in preghiera all'interno della moschea (Lecoquierre 2019b, p. 126). In seguito al massacro, il sito fu formalmente diviso: un'area venne riservata agli ebrei e un'altra ai musulmani, con orari di accesso separati e sorveglianza militare permanente da parte delle forze israeliane. Questo sistema, lungi dal garantire una reale condivisione, ha istituzionalizzato una forma di coabitazione forzata, fondata sulla segregazione, sull'imposizione e sulla sorveglianza, piuttosto che sulla mutua accettazione e tanto meno su una condivisione pacifica e spontanea (Reiter 2017, pp. 253–256).

Tali dinamiche si inseriscono nel contesto urbano più ampio della città vecchia di Hebron (zona H2), sottoposta a un regime di "urbanismo militare" che, attraverso checkpoint, barriere e restrizioni alla mobilità, produce un vero e proprio "urbicidio" (Lecoquierre 2019a; Mazzucchelli 2010). Tale concetto evoca non solo la distruzione materiale dell'ambiente urbano, ma anche la soppressione della vita sociale e della funzione simbolica dello spazio (Lecoquierre 2021, pp. 319–324). La coesistenza, pertanto, non è il risultato di un processo inclusivo,

bensì l'effetto di un dispositivo spaziale che segmenta, separa e gerarchizza le presenze. È una casa in cui le pareti segregano chi la vive, costituendo dei confini non attraversabili.

La sacralizzazione partigiana del luogo si traduce in un'esclusione sistematica dell'altro gruppo religioso. L'agentività di un gruppo è resa possibile solo attraverso l'esclusione materiale e simbolica dell'altro. La gestione del sito, pur formalmente condivisa, riproduce e rafforza le asimmetrie di potere. In questo senso, la Tomba dei Patriarchi può essere letta come uno spazio–soglia profondamente instabile, in cui l'aspirazione alla trascendenza è continuamente riassorbita nella logica del dominio e del controllo, e dove ogni possibilità di "risonanza", nel senso di una risposta tra spazio, memoria e vissuto, viene sospesa o spezzata dalla sovradeterminazione securitaria.

Nei contesti di conflitto e segregazione, come quello esemplificato dalla Tomba dei Patriarchi di Hebron, la possibilità di condivisione pacifica e antagonista si trova radicalmente compromessa (Hassner 2003). L'incanto richiede un grado di indeterminatezza e di sospensione, mentre lo spazio conteso si struttura attraverso dispositivi di marcatura, sorveglianza e separazione, che congelano la pluralità semantica in favore di una narrazione univoca e sovradeterminata. In questi casi, il sacro diviene uno strumento di potere identitario, e la sua stessa aura viene funzionalizzata a sostegno di dinamiche escludenti, esautorando ogni possibilità di apertura risonante. Il passaggio dall'incanto alla sorveglianza segna una transizione politica dello spazio religioso: da luogo di possibile alterazione del sé a campo di riaffermazione del medesimo, da soglia simbolica a confine rigido. Questo disallineamento tra sacro e incanto, tra luogo religioso e spazio risonante, e tra poetica e politica obbliga a riconsiderare il ruolo del decentramento e del disincanto come pre–condizione per una vera condivisione. Se l'incanto implica una disponibilità relazionale e un riconoscimento dell'eccedenza dell'altro spontanea, allora solo spazi capaci di contenere questa alterità e di gestire l'incanto potranno ancora essere luoghi di pluralità vissuta e non soltanto di tolleranza sorvegliata.

In contesti totalmente differenti, in città religiosamente pacifiche e fortemente secolarizzate come New York, le dinamiche di condivisione e conflitto legate agli spazi religiosi non scompaiono, ma si

trasformano in tensioni più sottili e frammentate. Un esempio emblematico è offerto dalla chiesa di Sant'Antonio da Padova a Manhattan, dove la coesistenza tra gruppi etnici diversi ha dato origine a processi di negoziazione simbolica e ridefinizione identitaria. Qui il conflitto non assume forme esplosive, ma si manifesta attraverso la memoria, la ritualità e le narrazioni legate al luogo sacro.

La chiesa di Sant'Antonio da Padova, istituita nel 1866 come parrocchia territoriale a Manhattan, costituisce un caso significativo per analizzare le dinamiche tra coesistenza e conflitto nel quadro della costruzione di spazi religiosi e identitari in contesto migratorio (Di Gioacchino 2025, pp. 87–93, 160). In particolare, essa rappresenta un punto di osservazione privilegiato per indagare come i rapporti tra maggioranza e minoranza si ridefiniscano nel tempo, non solo in termini demografici ma soprattutto in chiave simbolica e istituzionale[3].

Fondata da frati francescani e inizialmente frequentata da un'aggregazione eterogenea che comprendeva irlandesi, italiani, tedeschi e altri gruppi euro-americani, Sant'Antonio venne rapidamente associata all'identità italiana grazie all'azione pastorale dei suoi preti. Così la comunità italofona acquisì centralità nella vita liturgica e nella narrazione del luogo, trasformando una realtà plurale in un simbolo riconosciuto della presenza cattolica italiana a New York (Juliani 2017; Pizzorusso e Sanfilippo 2004; Di Gioacchino 2025).

Questa transizione da minoranza numerica a maggioranza simbolica riflette un meccanismo tipico degli spazi diasporici: l'affermazione di un gruppo come soggetto prevalente nella definizione dell'identità di un luogo sacro, anche quando esso si inscrive in un contesto urbano più ampio e pluralistico. La "coesistenza" con altri gruppi, inizialmente implicita nella natura territoriale della parrocchia, si è progressivamente trasformata in una forma di "conflitto simbolico" non necessariamente violento, ma fondato sulla competizione per l'egemonia narrativa e la centralità rituale.

(3) Il lavoro di ricerca di Maria Chiara Giorda è iniziato a maggio 2023 grazie all'accesso agli archivi della parrocchia presso gli archivi dei Frati Provinciali di New York City, Order of Minor Friars, Province of the Immaculate Conception, Sullivan Street 125, di seguito Provincial Friars Archives Particolarmente utile: P. Rotondi, *Notes for an Anniversary*, fascicolo pubblicato in 8 numeri sul "St. Anthony Parish Bullettin" dal 20 aprile all'8 giugno 1986, Provincial Friars Archives.

Con il passare del tempo, e in particolare con il declino della presenza italiana nel quartiere, si è assistito a un paradosso demografico e culturale: la progressiva marginalizzazione numerica della comunità italiana è stata accompagnata da un rafforzamento della sua identità simbolica. La chiesa è divenuta non solo "luogo di culto", ma anche "luogo della memoria" (Nora 1993), in cui l'italianità viene custodita e performata attraverso liturgie, feste patronali e simbolismi legati alla figura di Sant'Antonio. Tale processo può essere letto come una forma di addomesticamento culturale da parte di un gruppo in fase di trasformazione, che cerca di preservare la propria visibilità attraverso l'istituzionalizzazione del sacro.

Il culto di Sant'Antonio, figura al tempo stesso locale (legata a Padova) e globale (diffusa nel mondo cattolico), ha favorito questa dinamica (Bria e Giorda 2024). Il santo funge da "ponte" tra una comunità emigrata che intende conservare un legame con la madrepatria e un ambiente urbano sempre più pluralistico. Tuttavia, l'apertura della chiesa a fedeli di diversa origine non ha mai indebolito la sua definizione come "chiesa degli italiani", una definizione mantenuta anche per effetto delle narrazioni istituzionali, oltre che dalla memoria storica della comunità.

In questo senso, Sant'Antonio da Padova a New York è uno spazio di coesistenza e di conflitto che non è esplicito né frontale, ma si manifesta sotto forma di tensione tra una memoria collettiva che resiste e un tessuto sociale che muta: oggi è infatti frequentata per lo più da newyorkesi residenti nella zona, qualche famiglia con avi italiani, ma anche giamaicani e ispanici. Gli italiani, gli italo-americani si sentono a casa, tutti sentono che essa è la casa degli italiani.

La chiesa di Sant'Antonio può essere interpretata come uno spazio a bassa risonanza, in cui l'incanto della coabitazione simbolica appare limitato o sospeso. La centralità rituale ed estetica attribuita alla tradizione italiana ha prodotto una configurazione spaziale orientata all'autorappresentazione e alla conferma di tale identità. L'iconografia, il calendario liturgico, la lingua utilizzata nelle celebrazioni e la stessa organizzazione dell'ambiente cultuale restituiscono un'immagine fortemente identitaria, nella quale la pluralità resta sullo sfondo, o è tollerata senza produrre trasformazioni sensibili nella definizione del luogo. In

tale prospettiva, la "convivenza" che si realizza tra gruppi differenti può essere letta come una forma contenuta di coabitazione, regolata più da equilibri istituzionali che da autentici processi di riconoscimento reciproco. Si tratta, per usare le categorie proposte in apertura, di una convivenza segnata da processi di incantamento parziali, nei quali lo spazio mantiene un grado elevato di disponibilità per un solo gruppo, mentre gli altri vi accedono come ospiti temporanei o invisibili. L'incanto è messo alla prova da meccanismi di riappropriazione, che si esprimono nel consolidamento della memoria diasporica e nella sua istituzionalizzazione liturgica. La sacralità del luogo, in questo quadro, non si dissolve, ma si irrigidisce: anziché configurarsi come dispositivo generativo di nuove relazioni, essa si cristallizza in una forma di sacralizzazione identitaria che esclude, senza conflitto aperto, ogni altra componente se non quella italiana.

4. Conclusioni

In queste esplorazioni, emerge come le categorie di incanto e disincanto, tradizionalmente concepite in termini evolutivi o storicistici, non possano essere interpretate come stadi lineari di una sequenza temporale o culturale. Piuttosto che inscriversi in una narrazione progressiva che postula il passaggio da un mondo "incantato" a uno "disincantato" (o viceversa, nel caso delle teorie del "reincantamento") tali esperienze si manifestano come fenomeni spazialmente situati, temporalmente mobili e simbolicamente ibridi.

La dimensione spaziale si rivela particolarmente utile per comprendere questa coesistenza dinamica: l'incanto e il disincanto si configurano come esperienze transitorie, spesso non legate in modo stabile a un luogo, ma soggette a processi di delocalizzazione, riattivazione simbolica, resignificazione rituale. Tali esperienze, lungi dall'essere esclusivamente proprietà ontologiche dello spazio, emergono da relazioni plurime che si sedimentano, si intrecciano e si trasformano nel tempo. In questo senso, la prospettiva spaziale non solo mette in discussione la rigida opposizione tra il religioso e il secolare, ma rafforza l'idea della pluralità esperienziale come condizione ordinaria della vita sociale. Gli

spazi, infatti, non sono mai univocamente incantati o disincantati: essi ospitano, in forme talora sovrapposte o contraddittorie, pratiche rituali, memorie collettive, codici estetici, dispositivi di controllo e processi di esclusione.

La polisemia simbolica di certi luoghi come sale di preghiera, santuari condivisi, memoriali, piazze ritualizzate conferma che incanto e disincanto non sono esiti ultimi di trasformazioni macrosociali, ma forme interpretative storicamente situate, da leggere nel loro contesto specifico.

In questa prospettiva, parlare di "casa" non implica necessariamente una dimensione domestica in senso stretto, ma rinvia piuttosto a un'esperienza situata di riconoscimento, radicamento e accoglienza simbolica. Sentirsi a casa in uno spazio religioso non significa semplicemente appartenere a una tradizione, ma attraversare un'esperienza in cui il luogo diventa riconoscibile nella sua alterità, familiare pur restando altro. La casa, in questo senso, è il nome di uno spazio affettivo e simbolico in cui il soggetto percepisce una risonanza tra sé e l'ambiente, tra vissuto individuale e memoria collettiva, tra interiorità e forme esteriori del sacro.

Tale esperienza, tutt'altro che neutra, segnala una sospensione delle dicotomie rigide tra religioso e secolare, condivisione e conflitto. Lo spazio religioso come casa non è necessariamente quello istituzionalmente assegnato, ma quello in cui si produce un senso di coappartenenza, in cui il soggetto non si appropria dello spazio, ma si lascia toccare da esso. È uno spazio in cui l'altro non è un ostacolo ma una possibilità, in cui la memoria non esclude ma connette, in cui l'atmosfera diventa condizione di apertura.

In questa chiave, *sentirsi a casa* in un luogo religioso equivale a una forma di incanto situato, in cui la disponibilità affettiva del soggetto incontra una qualità del luogo che risuona, senza necessità di coincidenza culturale o identitaria. Il superamento delle dicotomie passa dunque attraverso questa esperienza: non un'abolizione delle differenze, ma il loro attraversamento in forma relazionale, incarnata e risonante.

Riferimenti bibliografici

Aa.Vv. (2023) *Manifesto ShaRP LAB*, "Annali di Studi Religiosi", 24: 175–179.

Becci I. (2024) *Les éco-spiritualités contemporaines: Un changement culturel en Suisse,* Editions Seismo, Zurich et Genève.

Bhabha H. (1994) *The Location of Culture*, Routledge, London–New York.

Blunt A. (2005) *Cultural Geography: Cultural Geographies of Home,* "Progress in Human Geography", 29(4): 505–515, https://doi.org/10.1191/0309132505ph564pr, ultimo accesso 22 giugno 2025.

——. e A. Varley (2004) *Geographies of Home,* "Cultural Geographies", 11(1): 3–6, https://doi.org/10.1191/1474474004eu289xx, ultimo accesso 22 giugno 2025.

Bobrowics R. (2018) *Multi-Faith Spaces Uncover Secular Premises Behind the Multi-Faith Paradigm*, "Religions", 2018, 9, 37. doi:10.3390/rel9020037.

Bria G e M.C. Giorda (2024) '*They Are All Here to See and Touch': Materiality, Religious Mixing and Post-Communism: St Anthony's Pilgrimage in Laç*, "Fieldwork In Religion", 19(1): 144–168.

Burchardt M. e M.C. Giorda (a cura di) (2021) *Geography of Encounters: The Making and Unmaking Spaces*, Palgrave, Cham.

Cloke P. e S. Ron Johnston (2005) *Spaces of Geographical Thought. Deconstructing Human Geography's Binaries*, Sage, London.

Costa P. (2023) *L'arte dell'essenziale,* Bottega Errante Edizioni, Udine.

——. (2025) *Libertà e risonanza,* Rivista Italiana di Filosofia", 7: 65–80.

Cozma I. e M.C. Giorda (2025a) *Romanian Orthodox Heritage in Italy: Blurring Lines Between Different Identities*, "Religions", 16(3): 375, https://doi.org/10.3390/rel16030375, ultimo accesso 22 giugno 2025.

——. (2025b) *Sharing Space between Secular and Religious: The Case of the St. Dumitru Romanian Orthodox Church in Upper West Side Manhattan, New York*, "Fieldwork of Religion", 19(2): 212–238. https://doi.org/10.1558/firn.30162.

Crompton A. (2013) *The Architecture of Multifaith Spaces: God Leaves the Building*, "The Journal of Architecture", 18(4): 474-496.

De Haardt M. (2010) "Making Sense of Sacred Space in the City?", in A. Molendijk, J. Beaumont e C. Jedan (a cura di), *Exploring the Postsecular. The Religious, the Political and the Urban*, Brill, Leiden, 163–182.

Di Gioacchino M. (2025) *The Ruin of Souls. A Religious History of Italian Catholic Immigrants in the United States, 1853–1921*, Bridwell Press, Dallas.

Fabretti V. (2024) *Room for Otherness. Body, Space and Materiality in the Investigation of Respect within Multi-Religious Cities and Spaces*, "Annali di Studi Religiosi", 25: 495–66.

——. (2025) "Reconsidering the Value of Multi-Religious Spaces under the Notion of Religious Cultural Heritage. Beyond a Purely Symbolic or Entirely Utilitarian Function", in M.C. Giorda e A. Federici (a cura di), *Religions, Cultural Memory and Heritage in the City: Reassembling a Plural Scenario*, "Religions", 16(3): 295.

Filoramo G. (2022) *Sui sentieri del sacro. Processi di sacralizzazione nella società contemporanea,* Franco Angeli, Milano.

Gilliat–Ray S. (2005) *Sacralising Sacred Spaces in Public Institutions: A Case Study of the Prayer Space at the Millennium Dome*, "Journal of Contemporary Religion", 20: 357–372.

Giorda M.C. (2022) "Sharing Space Beyond Dichotomies: A Geo-History of Italian Religious Places", in S. Rau e J. Rüpke (a cura di), *Religion and Urbanity Online*, De Gruyter, Berlin and Boston, https://doi.org/10.1515/urbrel.17262149, ultimo accesso 15 gennaio 2026.

——. (2023) *La chiesa ortodossa romena in Italia. Per una geografia storico-religiosa,* Viella, Roma.

——. (2025) "Geografia delle Religioni", in G. Filoramo, M.C. Giorda e N. Spineto (a cura di), *Nuovo manuale delle Scienze della religione*, Morcelliana, Brescia, 193–214.

——. e A. Federici (a cura di) (2025) *Religions, Cultural Memory and Heritage in the City: Reassembling a Plural Scenario*, "Religions", 16(3).

Griffero T. (2019) *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London and New York.

Guglielmi M. (2024) "Preghiera e genere nell'ortodossia cristiana: Il caso delle donne romene", in A. Giorgi e S. Palmisano (a cura di), *Donne e religioni in Italia: Itinerari di Ricerca*, Il Mulino, Bologna, 121–144.

Hassner R. (2003) "*To Halve and to Hold": Conflicts over Sacred Space and the Problem of Indivisibility*, "Security Studies", 12(4): 1–33.

Hayden R. (2022) "Shared Space, or Mixed?", in J. Halgren Kilde (a cura di), *The Oxford Handbook of Religious Space* (Online), Oxford Academic, ultimo accesso 21 giugno 2022.

Holloway J. (2006) *Enchanted Spaces: The Séance, Affect, and Geographies of Religion*, "Annals of the Association of American Geographers", 96(1): 182–187.

Hooks B. (2023) *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, Roma.

Juliani R.N. (2017) "Italian Americans and Their Religious Experience", in W. Connell e S. Pugliese (a cura di), *The Routledge History of Italian Americans*, Routledge, London, 193–211.

Knott K. (2005) *The Location of Religion,* Equinox, London.

Lecoquierre M. (2019a) "Hebron: a Nested Division of Sacred Space", in M. Dumper (a cura di), *Contested Holy Cities: The Urban Dimension of Religious Conflicts*, Routledge, London, 120–144.

——. (2019b) "Hebron: Challenging the 'Urbicide'", in H. Yacobi e M. Nasasra (a cura di), *Routledge Handbook on Middle East Cities*, Routledge, London, 319–333.

——. (2021) "Hebron: Challenging the Urbicide", in H.K. al-Khatib and B.K. Zakharia (eds.), *Routledge Handbook on Middle East Cities*, Routledge, London, 319–325.

——. (2022) *Emplaced Resistance in Palestine and Israel: The Cases of Hebron, Silwan and Al-Araqib*, Routledge, London.

Lefebvre H. (1992) *The Production of Space*, Wiley–Blackwell, Hoboken.

Löw M. (2018) *The Sociology of Space: Materiality, Social Structure, and Action*, Palgrave–Macmillan, London.

Mayhew S. (2023) "Third Space Theory." In *A Dictionary of Geography*, 6th ed., Oxford University Press, Oxford.

Mazzucchelli F. (2010) *Urbicidio. Il senso dei luoghi fra distruzione e ricostruzione in ex Jugoslavia,* BUP, Bologna.

Nora P. (1993). *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 voll.

Palmisano S. e N. Pannofino (2021) R*eligione sotto spirito. Viaggio nelle nuove spiritualità*, Mondadori, Milano.

Pizzorusso G. e M. Sanfilippo (2004) *Viaggiatori ed emigranti. Gli italiani in Nord America*, Sette Città, Viterbo.

Reiter Y. (2017) *Contested Holy Places in Israel–Palestine: Sharing and Conflict Resolution,* Routledge, London, 247–264.

Rosa H. (2016) *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Suhrkamp, Berlin.

——. (2020) *Risonanza come concetto chiave della teoria sociale*, "Religions", 2018, 9, 37: Sensibilia.

——. (2024) *Indisponibilità. All'origine della risonanza,* Queriniana, Brescia.

Rosati M. (2012) *Postsecular Sanctuaries. Towards a Neo-Durkheimian Grammar of Sacred Places*, "Etnografia e ricerca qualitativa", 3: 365–392.

Salitsky E. (2018) *Exploring the Global Phenomenon of Multifaith Spaces. Webinar Delivered at Center for Architecture*, Wednesday, 5/13/2020.

Sennett R. (2017) *Building and Dwelling. Ethics for the City*, Penguin Books, London.

SEZIONE 9.

CORPI

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591619
pp. 363-379 (giugno 2026)

INCANTO E DISINCANTO NEL TURISMO DEI CORPI

REBECCA SABATINI

Title in English: *Enchantment and Disenchantment in Body Tourism*

Abstract*:* Every society develops distinct strategies to ensure the acceptance of bodily decomposition and manage the dead body, often accommodating a plurality of attitudes within a single cultural system. For example, in the Early Modern Era, Sicilian Capuchins not only buried the deceased but also occasionally mummified them and displayed their intact corpses. This peculiar practice gave rise, from its very beginning, to a secondary form of engagement: *ante litteram* tourism. Today, what was once a secondary and ancillary dimension has become the predominant one. The display of human remains, in fact, can acquire meanings that extend beyond funerary or commemorative purposes, ranging from relic veneration to museum exhibition. These transformations have been driven by systematic processes of re–signification in accordance with contemporary principles of cultural heritage. A new "secular" sacred dimension now supplements the traditional "religious" one, as the original devotional inviolability is recontextualized within the present–day "museum inviolability", without being entirely supplanted. Tourism (cultural tourism, religious tourism, and especially dark tourism) operates within this multilayered semantic framework, moving beyond purely didactic aims to create a space wherein visitors actively choose to engage with the material traces of death.

Keywords: Mummies; Heritage–making; Dark tourism

1. Introduzione

Il titolo di questo contributo è un titolo volutamente ambiguo. Si parla di corpi e si parla di turismo, ed entrambe le parole sollecitano senz'altro una gamma piuttosto vasta di categorie e immaginari, e probabilmente l'ultimo a venire in mente è proprio quello che invece sarà al centro delle riflessioni condivise in queste pagine, ossia la morte. I corpi che sono oggetto della mia riflessione sono, infatti, corpi morti, o meglio corpi *mostrati perché morti*, la cui esposizione ha avuto origine in un contesto intrinsecamente religioso, ma la cui fruizione contemporanea si spinge oltre, supera l'impianto religioso, ne fuoriesce, ma finisce poi per reinserirsi in esso in una forma completamente diversa.

La morte, come è tante volte stato sottolineato, è un processo e non solamente un evento fulmineo, momentaneo, e tutto ciò che avviene in relazione a essa ne costituisce lo svolgimento, la realizzazione (cfr. Remotti 2006). Francesco Faeta (2000, p. 157) ha sostenuto, in maniera molto evocativa, che la morte è cecità perché è veicolo di privazione della capacità ordinatrice primaria, quella dello sguardo; essa mina le certezze, fa vacillare la capacità di produrre senso. Per superare la situazione luttuosa, per porre rimedio alla frattura non solo dell'interruzione della vita biologica e sociale della persona defunta, ma anche dalla perdita di stabilità sociale, e dunque culturale, che l'evento drammatico provoca, sono messi in scena meccanismi di riparazione in grado di ricercare e a raggiungere una nuova coerenza dopo l'esperienza della più estrema e orrorifica incoerenza (è, come sappiamo, Morin che parla di *orrore* della morte[1]). Si tratta di "sfere operative", di "sistemi tecnici", per usare espressioni classiche demartiniane (cfr. 2002 [1958]), che si rendono culturalmente efficaci nel riportare sul piano del controllo umano ciò che a esso più di ogni altra cosa sfugge, ossia la scomparsa, il morire. Tra queste sfere operative c'è quella ineludibile del trattamento del cadavere. Il corpo morto viene sempre — salvo poche, significative, eccezioni — manipolato, trasformato, spostato, occultato o

(1) "È evidente che l'ossessione della propria sopravvivenza, spesso a sprezzo della propria stessa vita, rivela nell'uomo la preoccupazione lancinante di salvare la propria individualità oltre la morte. L'orrore della morte è dunque l'emozione, il sentimento o la coscienza della perdita della propria individualità. Emozione scioccante di dolore, di terrore o di orrore." (Morin 2021 [1970], p. 40).

ostentato, sebbene gli obiettivi prefissati nel farlo possano essere diversissimi. Ciascuna società, o meglio ciascun gruppo, dal momento che è possibile che all'interno dello stesso contesto coesistano forme di manipolazione *post mortem* diverse, sceglie come reagire alla tanatomorfòsi, cioè al decadimento corporeo causato dalla putrefazione.

Adriano Favole ha notato infatti che esistono diversi tipi di atteggiamento nei confronti del corpo morto, riassumibili nel desiderio di: 1) evitare la putrefazione distruggendo il corpo; 2) di accelerarla; 3) di dissimularla; 4) di rallentarla; 5) o di bloccarla, dimostrando un desiderio conservativo nei confronti del corpo stesso, come nel caso della mummificazione (2003, p. 39). Con ciascuna modalità ci si oppone alla potenza anti–poietica della morte, alla sua azione distruttiva e annientatrice, che si colloca all'estremo opposto rispetto a quanto l'essere umano realizza durante tutto l'arco della propria esistenza, ossia la "costruzione" di se stesso che ha una valenza anche legata alla modificazione fisica, il remottiano processo antropopoietico (2000, p. 57). E ci si oppone a questa dimensione distruttiva appunto tramite forme culturalmente determinate di ripresa di controllo, che sopperiscono all'innegabile precarietà esistenziale, reagendo alla dissoluzione corporea, alla tanatomorfòsi, sommandovi processi culturali ben definiti di tanatometamòrfosi (Favole 2003, p. 21).

Tramite una morte culturalmente gestita, "una seconda morte culturale", per usare un'altra espressione classica (De Martino 2002 [1958], p. 214), si reagisce concretamente alla crisi, all'interno di un orizzonte di significato abbastanza solido da dare l'impressione di poterla controllare, evitando le conseguenze più estreme. Un corpo morto, pertanto, considerato quanto appena delineato, appartiene sempre a una sfera extra–ordinaria che potrebbe dirsi "sacra". E una dimensione che, da questa prospettiva, non può che divenire rilevante è lo stabilire a quali occhi, però, esso assume questo senso pacificante, restauratore e non perturbante. La risposta risiede, naturalmente, in quanto detto finora: lo è agli occhi, e alla mente, di chi lo ha prodotto, come propria rielaborazione simbolica della sofferenza e superamento di una forma di cecità, come si diceva in apertura. Al contempo, però, risulta altrettanto lecito domandarsi cosa sia il corpo morto agli occhi degli altri, di coloro che non hanno partecipato a questo processo e ne sono estranei, nelle varie declinazioni possibili di questa estraneità.

2. Mostrare la morte

I casi di esposizione di corpi morti e di resti umani in genere in contesti che non hanno a che fare con la dimensione luttuosa sono numerosissimi, dalle reliquie ai musei archeologici o etnologici, e la domanda alla quale si proverà a rispondere in questa sede concerne proprio l'interrogarsi su che cosa si guarda quando li si osserva, cioè che cosa si vede quando si guarda un resto umano, delocalizzato, in un museo o in una mostra o in un altro tipo di contesto espositivo: si pensa alla morte? E se sì, in quale di queste occasioni e in presenza di quali caratteristiche contestuali?

Si può sostenere con sufficiente certezza che la morte, nelle due occasioni poc'anzi citate — reliquie e musei —, sarà per pochi il primo pensiero. Probabilmente quello che sembrerà piuttosto emergere sarà la pulsione devozionale o un interesse di tipo storico, una propensione alla fruizione del patrimonio culturale o ancora una tensione conoscitiva di vario tipo.

Questo perché la morte, o meglio "ciò che resta" della morte, se la si intende come quel processo di cui si è tentato di decostruire rapidamente la struttura in apertura, è coperta da una stratificazione di altri significati attribuiti non solo dalla cornice di senso effettivo, concreto, in cui si realizza il contatto con il corpo morto o con i resti umani, ma anche dalle proprie specifiche lenti interpretative, dalle aspettative con le quali ci si accosta all'incontro. Tutto ciò, però, non finisce per negarne il significato, ma, anzi, fornisce l'opportunità di una nuova fruizione, una modalità rinnovata tramite la quale "è nuovamente possibile per la morte" occupare uno spazio all'interno della società — alle società cosiddette occidentali — che potrà di volta in volta essere reputato labile, mobile, sottile o viceversa potente, urgente, significativo, ma sempre precisamente intercettabile.

Gli esempi proposti fanno riferimento a interazioni con i resti umani che, nella sensibilità contemporanea, possono essere lette come fenomeni di tipo turistico: per le reliquie si parlerà di turismo religioso o eventualmente di pellegrinaggio; per i resti umani variamente musealizzati di turismo culturale, che spesso incrocia questi oggetti di interesse in maniera del tutto casuale. Esiste però un'altra categoria di turismo

che può interessare i resti umani e che, sociologicamente, viene identificata proprio in relazione al desiderio da parte di viaggiatori e viaggiatrici di investire tempo, denaro ed energie per spostarsi verso luoghi di morte simbolica o reale e osservarne rappresentazioni in vario modo "orchestrate" da viventi — uso qui la definizione di Tony Seaton (Seaton 2018, p. 9), traducendo letteralmente —: il *dark tourism* o tanatoturismo.

Si tratta di una categoria di turismo che incontra una certa complessità nella sua esistenza concettuale e nella sua stessa applicazione analitica, se non altro perché gli ultimi anni di studio hanno dimostrato come i turisti che decidono di autorappresentarsi come mossi da queste esatte ed esclusive motivazioni sono di un numero piuttosto esiguo e, al contempo, sembra non possano essere individuate delle caratteristiche comuni in grado di descrivere in loro un supposto turista dark sui generis. La categoria pare, però, avere una fertilità maggiore quando si sposta l'attenzione da chi fruisce a chi produce il contesto di fruizione, cioè a chi crea l'"orchestrazione" simbolica della morte stessa. Anche qui le motivazioni possono essere varie, dalla memoria storica ai movimenti di autodeterminazione e autorappresentazione identitaria, passando per velleità educative o più semplicemente imprenditoriali, o tutte queste ragioni insieme. Infatti, la categoria del *dark tourism* o del tanatoturismo è molto dibattuta e fortemente criticata anche per le implicite connotazioni negative che emergono in relazione a tale sottesa dimensione imprenditoriale che nel tempo si sono a essa imbrigliate. Il giudizio di valore dato a molte *dark destinations* sembra a primo acchito, difatti, avere in qualche modo a che fare con il desiderio di lucrare sull'universo sensibile della morte o con l'indulgere nel macabro con modalità che alimentano una potenziale morbosità dei fruitori, soprattutto in relazione a luoghi connessi a episodi storici di sofferenza universalmente riconosciuta (cfr. Violi 2022). Tali connotazioni negative, spesso prodotte dall'esterno, dagli osservatori del fenomeno, sono poi assorbite dai soggetti viaggiatori effettivamente interessati da queste mete, che, per reazione, rifiutano, come poc'anzi si diceva, di autoidentificarsi nella categoria di *dark tourists*.

Al fine di superare questa *impasse* senza rinunciare alla categoria del *dark tourism*, che può senz'altro essere produttiva ed efficace nello

studio di un fenomeno esistente e rilevante da un punto di vista analitico e descrittivo, la soluzione trovata sta in una nuova postura di osservazione, scomponendone, cioè, la complessità in un *continuum*. È necessario, infatti, partire dalla consapevolezza che non tutti i luoghi saranno *dark* allo stesso modo: l'esempio canonico è che un museo dedicato all'Olocausto a Washington DC sarà senz'altro meno *dark* di una visita ad Auschwitz perché il primo è solo *associato* alla morte, mentre il secondo è un luogo *di* morte. Il criterio si basa appunto su una presunta maggiore o minore 'autenticità' del legame con la morte stessa, sulla modalità con cui tale legame è rielaborato, sulle motivazioni che guidano tali rielaborazioni e ovviamente, e forse spesso prima d'ogni altra cosa, come ho finora provato a suggerire, forse sommessamente, sulla dinamica della domanda e dell'offerta: si parla cioè di uno "spectrum of dark supply" (Stone 2006, p. 151).

Nel quadro dei tentativi classificatori che si legano alla prospettiva appena delineata, è stata prodotta dallo stesso Stone una tipologia di *suppliers*, appunto, all'interno della quale figura la categoria — il *tipo* — delle *dark exhibitions* (accanto a *dark resting places*, *dark shrines*, *dark fun factories*, *dark dungeons*, *dark conflict zones*, *dark camps of genocide*). Le *dark exhibitions* sono, stando alla definizione di Stone, mostre che offrono prodotti legati a morte, sofferenza o macabro, con un messaggio spesso commemorativo, educativo o riflessivo. Nello spettro dal quale parte questo metodo classificatorio esse occupano un posto piuttosto vicino al polo intrinsecamente *dark*, al nero più profondo, in quanto, nonostante questi tipi di prodotto abbiano un'etica che lui definisce *conservational*, comprendono un certo grado di infrastrutture turistiche e una certa attenzione commerciale. Scrive Stone che "incorporando elementi sia finalizzati che non finalizzati al *dark tourism*, le *dark exhibition* si manifestano all'interno di una gamma eclettica di configurazioni e sono spesso situate lontano dal luogo effettivo della morte o dell'evento macabro" (*ibidem*, p. 150, traduzione mia). E al fine di suggerire l'ampiezza della categoria, tratteggiandone i confini, Stone offre tre esempi.

Il primo è quello di una mostra tenutasi presso lo Smithsonian Museum of American History e inaugurata nel 2003, che esponeva immagini e manufatti degli attacchi terroristici dell'11 settembre, con

l'intento di raccontare l'evento storico, instillando quello che lui definisce "un senso di venerazione" per le vittime (*ibidem*, p. 153). Sostiene però Stone che la mostra, intitolata *September 11: Bearing Witness to History*, ha volutamente "sterilizzato" (il verbo originale è l'inglese *sanitizied*) il contenuto, esponendo solo quarantacinque oggetti, un numero esiguo stabilito dai curatori in maniera assolutamente intenzionale con l'obiettivo di svuotare la mostra di una parte del suo contenuto emotivo per dare spazio ai visitatori di portare il proprio bagaglio emozionale all'interno della Storia stessa: il prodotto era essenzialmente concepito per provocare piuttosto che per raccontare.

L'esempio successivo proposto da Stone è quello delle mostre *Body World*, ossia delle mostre che, realizzate su scala globale, hanno esposto ed espongono tutt'oggi l'interno di corpi umani conservati tramite la tecnica della plastinazione, al fine di divulgare contenuti medico–scientifici. Stone sottolinea l'innegabilità dell'intento educativo, ma contemporaneamente la presenza di una "macchina commerciale" che circonda la mostra (*ibidem*), la quale ha fatto sorgere un fitto dibattito di carattere etico sulla dinamica di intrattenimento da essa veicolata, in connessione anche al presunto commercio di parti del corpo umano grazie al quale la sua 'collezione' sembrava poter essere alimentata. La mostra, ad oggi, è di fatto ancora globalmente attiva, tenendosi ancora in tutte le maggiori città.

Il terzo esempio, proposto da Stone a dimostrazione dell'ampiezza della categoria, è il più interessante ai nostri scopi perché riguarda le Catacombe dei Cappuccini di Palermo, che insieme alle altre cripte siciliane contenenti mummie (cfr. Sabatini 2023), saranno il punto di partenza principale per la riflessione che occuperà le prossime pagine. Riporto integralmente, nella versione originale, che cosa scrive:

> Other Dark Exhibitions which trades on this mix of 'macabre education' include the 'Catacombe dei Cappuccini' in Palermo, Italy. The catacombs date back to 1599 when priests mummified a local monk and displayed him on the wall like a three–dimensional cadaver piece of art. Until 1920, when a small child became the last person to use the crypt as a final resting place, hundreds of people are now displayed in some kind of macabre 'human library' whereby corpses, some still in decaying clothes, are preserved for the living. Indeed, many corpses are

> contrived to give the impression of enjoying a joke with their deceased peers, while others look less cheerful!

E qui conclude.

Ci sono delle imprecisioni, ma prima di procedere oltre nel commento, è necessario soffermarsi ancora un momento sulla tipologia proposta da Stone. Accanto alle *dark exhibitions*, infatti, è presente, come accennato in precedenza, un'altra categoria che è utile alla nostra riflessione, ossia quella dei *dark resting places.* In relazione a questi ultimi, Stone sostiene che i cimiteri siano diventati un mezzo di rigenerazione urbana utilizzati a fine turistico, in grado di aumentare il flusso di visite in un'area specifica della città, con la conseguenza non secondaria di agevolarne la valorizzazione. Inoltre, Stone osserva che ciò implica un aumento delle infrastrutture e dei servizi di riferimento, tramite i quali i cimiteri diventano, cito, "un luogo in cui i vivi sono affascinati dai morti" ("charmed", *ibidem*, p. 155), e dunque un luogo collocabile al centro del *continuum* tra il polo più chiaro e polo più scuro del *dark tourism.* Tuttavia, — aggiunge — è bene tenere presente che le caratteristiche principali dei *dark resting places* e dei loro vari sottoprodotti hanno a che fare con un'"etica della conservazione e della commemorazione" incentrata sulla storia e che, secondo l'Association of Significant Cemeteries in Europe (ASCE), i cimiteri, in quanto componente fondante del patrimonio culturale, in virtù del proprio significato storico e/o artistico, dovrebbero essere conservati. Ciò detto, però, Stone osserva che l'atteggiamento di crescente interesse rispetto a questi luoghi ha spesso a che fare con la possibilità di utilizzarli con fini legati all'intrattenimento e alla commercializzazione, causando, dunque, da un punto di vista analitico, anche una loro probabile migrazione verso il polo più chiaro del *continuum* e verso la categoria delle *dark fun factories*, un altro dei "tipi" da lui identificati.

Come si è visto, la categoria delle *dark exhibition* è una categoria piuttosto vasta, che abbraccia un ventaglio altrettanto ampio di modalità di 'musealizzazione della morte'; la seconda, invece, quella dei *dark resting places*, si configura come piuttosto ristretta, precisa nell'identificare il proprio oggetto. La scelta di Philip Stone di inserire le Catacombe dei Cappuccini di Palermo all'interno della categoria delle *dark*

exhibitions piuttosto che in quella dei *dark resting places* appare pertanto piuttosto significativa. Sebbene con ogni probabilità la conoscenza delle Catacombe da parte di Philip Stone si limitasse alla loro fama e alle loro principali caratteristiche, e non sia dunque necessario indugiare in una critica troppo serrata rispetto al suo tentativo classificatorio, la scelta fatta, a suo modo ardita, è un efficacissimo punto di partenza per alcune considerazioni.

Sebbene, infatti, sia indubbio che la mostra dello Smithsonian o la *Body World Exhibition*, al di là delle loro inevitabili implicazioni commerciali più o meno spiccate, abbiano un intrinseco intento educativo, la ragion d'essere delle Catacombe dei Cappuccini di Palermo sfugge a questa interpretazione univoca, pur ammettendo che tale funzione possa essere parte integrante e non escludibile dalla loro fruizione. Le Catacombe di Palermo contengono infatti i corpi mummificati ed esposti di più di un migliaio di individui, che hanno scelto di essere mummificati e collocati lungo le pareti dei corridoi sotterranei del Convento, in virtù della possibilità di rielaborare la fine della propria esistenza su un piano religioso specifico ed esplicito (quello del culto del Purgatorio e dell'intercessione positiva dei corpi 'santi' vicino ai quali erano collocati) e su un piano implicito–simbolico di perpetuazione della propria presenza all'interno di un ordine sociale tangibile, di cui le Catacombe erano specchio e rappresentazione.

Si tratta dunque di corpi che sono nati all'interno di una specifica cornice cultuale, rituale e simbolica, che in relazione a questa stessa cornice sono stati oggetto di osservazione e interesse extra–religiosi (si pensi per esempio ai Grand Tour di cui le Catacombe erano tappa), ma che non sono esposti con la finalità, né dichiarata né sottesa, di educare o istruire, in nessun momento della loro storia, nemmeno in epoca contemporanea. Sono un luogo di "sepoltura" (nelle fonti ci si riferisce soventemente alle Catacombe con l'espressione "le sepolture", cfr. Ferella 1982, p. 80), più simile a un cimitero che a un museo, di nuovo, anche in epoca contemporanea, nonostante la *nuance* spettacolarizzante che sembra soggiacere. La loro fisionomia è rimasta invariata, ad eccezione dell'aggiunta di una biglietteria e di metodi per contingentare gli ingressi dei turisti; non sono presenti pannelli illustrativi, non sono offerte visite guidate.

Non risulterà, pertanto, un tentativo infondato quello di domandarsi che cosa abbia condotto Stone a scegliere di classificarle come *dark exhibition* e non come *dark resting place*.

3. Corpi del sacro, corpi del patrimonio

Nel presente momento storico, la dimensione cultuale e rituale originaria delle Catacombe dei Cappuccini è quasi totalmente assente. Non solo a Palermo, ma anche nelle altre, più piccole, cripte siciliane che contengono corpi mummificati (Savoca, Gangi, Burgio, ecc.). Se ne è, però, aggiunta/sostituita un'altra, che mobilita una categoria del tutto contemporanea, cioè quella del patrimonio culturale. Le Catacombe e le cripte vengono, di fatto, fruite sulla base di una consapevolezza, ormai interiorizzata, che si manifesta spontaneamente dal momento che la visita si realizza all'interno di una cornice interpretative molto esplicita: il turismo. Le lenti attraverso le quali vengono osservati i corpi sono, infatti, quelle dell'attenzione alla valorizzazione al patrimonio culturale, instillata nel cittadino visitante come diritto e dovere di fedeltà alla storia e alla memoria della comunità di appartenenza o ospite, e ormai sempre più difficile da scindere dall'attività turistica stessa.

Alla luce di quanto la postura critica e decostruttiva all'interno dell'ambito dello studio del patrimonio culturale ha negli ultimi anni sostenuto, mi sembra un modo efficace per identificare che cosa sia il patrimonio culturale definirlo come un insieme di beni, materiali e immateriali, culturalmente, socialmente e politicamente determinato tramite negoziazioni più o meno esplicite che li rende iper–significanti. Il patrimonio è oggi da osservare, infatti, alla luce della sua natura di produzione metaculturale in grado di estendere i valori e i metodi museologici (raccolta, documentazione, valutazione e interpretazione) a persone viventi, alle loro conoscenze, alle pratiche, agli artefatti, ai mondi sociali e agli spazi di vita (cfr. Kirshenblatt Gimblett 1995), ossia come una pratica culturale connessa a un *authorized heritage discourse*, basato sul *potere* degli esperti del settore, sulla loro competenza, sul loro giudizio estetico e sulle narrazioni legate alle ideologie degli Stati nazionali, alla gestione dei siti del patrimonio, alle istituzioni e al turismo

(Smith 2009). Berardino Palumbo (2006) ha difatti mostrato come ogni Nazione possa essere identificata attraverso una certa quantità di beni del patrimonio culturale (o naturale) che rappresenta il contributo tangibile e simbolico che essa è chiamata a dare alla creazione di una più grande "comunità umana". Tale processo non è però lineare, in quanto il patrimonio ha una qualità disemica: un "livello ufficiale" che ha l'obiettivo di raggiungere un'estrema coerenza e rigidità tassonomica (ad esempio le politiche dell'UNESCO), e un "livello interno" fatto anche di manipolazioni, conflitti e ambivalenze (*ibidem*).

I processi di patrimonializzazione e musealizzazione sono quindi operazioni di stratificazione semantica che aumentano il valore di ciò a cui vengono rivolti (un oggetto, un'opera d'arte, un rituale, una cosiddetta "tradizione"), definendone con dettaglio il significato, certificandone la qualità e l'importanza, e attribuendogli una nuova funzione tramite un processo di istituzionalizzazione. Tali operazioni di attribuzione di significato mediano il passaggio dello stesso oggetto/opera d'arte/rituale/tradizione da una dimensione ordinaria a una extra–ordinaria. L'"oggetto" diventa inviolabile, talvolta intoccabile, qualcosa che deve essere avvicinato con sommo rispetto. Si crea un orizzonte di significato ulteriore e un sentimento di devozione e di rispetto estremamente simile a quello che normalmente è riservato a ciò che è religioso che viene traslato anche a ciò che religioso non è. L'oggetto diventa cioè "sacro"[2].

Tale sacralità è riconosciuta e alimentata esplicitamente, sia da chi è responsabile dei processi di patrimonializzazione che la innescano sia dai fruitori del patrimonio stesso, contagiati, per così dire, da un *modus operandi* proposto (o forse imposto) come normativo. Sono gli stessi operatori del patrimonio che autodefiniscono la propria attività e l'atteggiamento che vorrebbero fosse riservato ai beni che loro trattano come, metaforicamente e praticamente, legati al rispetto e alla percezione di una dimensione sacrale, partecipando alla costruzione di un

(2) Come sarà più chiaro nelle pagine che seguono, il termine "sacro" sarà qui adoperato con la consapevolezza del suo imponente patrimonio semantico, ma in considerazione di un senso operativo e situazionale che sarà tra poco esplicitato, ossia in relazione al suo significato esteso di fondamento metapersonale, metasociale e metastorico dei valori (cfr. Spineto 2016), come "complemento nozionale al continuo lavoro culturale di sacralizzazione dello spazio, del tempo, delle persone e delle relazioni sociali" (Leone 2014, p. 25).

atteggiamento che ricalca la struttura rituale dei sistemi di credenza. Bruno Brulon Soares (2019), all'interno del numero della rivista dell'ICOFOM, "International Committee of Museology" dedicato al binomio "Museologia e sacro", di fatti si chiede: Every museum has a God, or God is in every museum?". E osserva: "Museums are sacred in the sense they presuppose a certain set of beliefs from the audience. Belief in the truth — of science, art or religion. Belief in a "God" that hides the intentional work of curators. Belief in the act of magic and unspoken religion of secular priests (*ibidem*, p. 59).

E conclude domandandosi, con una domanda che è quasi un'affermazione, se in fin dei conti "Secularism is a form of religion consecrated by museums" (*ibidem*).

Quando, però, il significato originario di ciò che vorrebbe essere patrimonializzato ha già un suo insito valore religioso e/o sacrale, accade qualcosa di diverso. L'intensificazione promossa da tali processi si realizza in una doppia sacralizzazione: quella religiosa originaria, riaffermata e necessariamente enfatizzata, e una nuova sacralizzazione aggiuntiva, di fatto extra–religiosa, ma ugualmente potente ed efficace e altrettanto operativa (cfr. Buggeln, Paine e Brent Plate 2017; Jelinek–Menke e Jelinek–Menke 2022). Quando si tratta di patrimonio religioso, o anche del cosiddetto *difficult heritage* (Macdonald 2009) nel suo senso più lato — includendo quindi anche i resti umani — il secondo livello di sacralizzazione, quello legato al processo di oggettivazione che trasforma i significanti religiosi in oggetti patrimonializzati "sacri", può anche inficiare il primo livello (di sacralizzazione) e la religione, nella sua valenza 'esecutiva', con le relative, potenziali, funzioni rituali, diventa agli occhi degli operatori patrimoniali, veicolo di "violazione" o di minaccia rispetto all'integrità dell'oggetto stesso che, a questo punto, è totalmente assimilato al patrimonio culturale. Paradossalmente la sua ipersignificazione può implicare, pertanto, un contemporaneo assottigliamento di senso: il primo livello sacrale può ridursi drasticamente a favore del secondo.

Ciò si realizza soprattutto in contesti di forte matrice coloniale, adesso postcoloniale e decoloniale (cfr. Grechi 2022), e le osservazioni mosse in risposta alle tensioni che questa pratica ha generato rientrano nell'ordine, non solo delle già citate riflessioni sul bene comune

dell'umanità (cfr. Bortolotto 2007), coincidente con quello di un patrimonio di conoscenza condivisa che va necessariamente alimentato e salvaguardato tramite le ormai secolari operazioni di musealizzazione, ma anche in quello relativo alle considerazioni sull'inattualità del legame con gli oggetti in questione, che apparterrebbero a una realtà passata, altra, e non al contemporaneo (prospettiva che ha occupato gran parte del dibattito sulla questione).

C'è però, come anticipato, anche un altro scenario, il primo descritto, concernente quella stratificazione valoriale che crea lo statuto di particolarità di questi oggetti, e le mummie siciliane[3] si trovano esattamente al centro di questo processo: sono oggi fruite su un piano prettamente turistico, ma il loro valore religioso di partenza non è negato e anzi alimenta quello patrimoniale, costituendone la ragion d'essere e, in maniera quasi simbiotica, non può esserne scalzato.

Nella fruizione turistica, ma soprattutto in tutti i processi di valorizzazione e rifunzionalizzazione a cui questi luoghi sono sottoposti da parte delle comunità locali che se ne prendono cura, la dialettica di fuoriuscita dall'orizzonte del sacro e di ri–immissione all'interno di esso è il fulcro del loro significato, della loro valenza e del loro peso in tutte le operazioni di ri–appropriazione dell'eredità religiosa. Come hanno, infatti, sottolineato Cyril Isnart e Natalie Cerezales (2022) l'eredità religiosa e la costituzione del patrimoniale culturale costituiscono in casi come questo due poli di un *continuum*: non si elidono, di volta in volta, reciprocamente, ma coesistono alimentandosi. Le mummie siciliane si trovano più o meno a metà di questo *continuum* e la loro posizione è traducibile in una dialettica che vede uscire e rientrare le mummie dall'universo del sacro: guardate attraverso le lenti dell'urgenza alla salvaguardia e all'autorappresentazione identitaria che le narrative patrimoniali diffondono, esse fuoriescono dal sacro religioso per costituirsi nell'immaginario comune come patrimonio culturale, simbolicamente e concretamente manipolabile, e ri–immettendosi così nel sacro attraverso la sua specifica declinazione "secolare", quella pertinente all'*inviolabilità* dei beni culturali, che finisce poi per unirsi e stratificarsi con il sacro di partenza, quello religioso, il quale torna inevitabilmente a

(3) Le caratteristiche dei corpi siciliani li rendono a diritto parte della categoria di "mummie" (cfr. Shin e Bianucci 2021, p. 741).

manifestarsi, in chiave "storica", nella dimensione della sua riscoperta, proprio in risposta alle attenzioni, alle osservazioni e agli scrutini che hanno condotto ai processi di valorizzazione e patrimonializzazione.

Il riconoscimento di tale sacro religioso "storico", che è possibile anche definire *diacronico* se vogliamo aggiungere enfasi alla dimensione della profondità temporale della sua origine, non può che riguardare la morte e la rielaborazione della sua rappresentazione, ossia ciò che permane del suo *processo* e la percezione della sua 'presenza'. Se il "sacro storico/diacronico" ha il suo fondamento nella dimensione cultuale originaria (purgatorio, ostensione dei corpi, ecc.) ormai profondamente inattuale, ciò non implica che non possa essere sempre, più o meno efficacemente, ricontattato. Esso viene, infatti, interpretativamente ricollegato alle personali consapevolezze sul tema della morte, alle esperienze del singolo, ai differenti sistemi di credenza, o, ancora, rimane arginato in una riflessione momentanea su una circostanza del passato, ma è sempre, semanticamente, operativo. Agisce e fa agire. È riconoscibile e riconosciuto.

4. Conclusioni

È corretto parlare di tanatoturismo quando ci si riferisce alla fruizione contemporanea delle Catacombe palermitane e delle altre cripte siciliane, dal momento che quando si sceglie di visitarle si decide coscientemente di approfondire un interesse che può anche essere nato casualmente e avere per ciascuno specifiche motivazioni, ma è legato a un'esperienza il cui elemento centrale, innegabile e ineludibile, è il contatto con corpi morti e, concettualmente e simbolicamente, con la morte stessa, la quale, in quel frangente, non può che costituirsi come una morte doppiamente sacra.

Per le ragioni appena esplicitate non è possibile guardare alle Catacombe e alle cripte siciliane come *dark exhibitions* perché, sebbene sia innegabile il desiderio ostensivo ed espositivo da parte dei defunti stessi (come accade per *Body Worlds* ad esempio), non c'è l'intenzionalità educativa che viene riconosciuta come necessaria a essere tali; non c'è una programmaticità nel desiderio di affrontare il tema specifico e, forse, in fondo, non c'è nemmeno l'identificazione di un "tema" da divulgare.

Ci sono dei corpi che, con un'agentività propria, data dalla decisione iniziale di essere esposti in tale specifica sede, trasmettono oggi la storia del processo della loro morte, la loro *tanatometamorfosi*; una storia non sempre tradotta, cioè mediata, da un codice verbale esplicito e che quindi crea uno spazio interpretativo mobile e fertilissimo; una storia che è ritenuta meritevole di continuare a essere tramandata per via della propria insita spettacolarità e per via della propria eccezionalità.

In principio ho fatto riferimento a esposizioni di resti umani "familiari", come le reliquie o i resti contenuti nei musei archeologici o etnologici. In conclusione, suggerisco di immaginare accanto a questi esempi anche le Catacombe di Palermo, tenendo conto, beninteso, delle loro specificità. Il "turismo dei corpi", difatti, abbraccia tutte queste possibilità e dimostra che il *processo* della morte, o meglio il suo riverbero, è ancora efficace, nonostante si sia affermato con irremovibile costanza che, nella nostra parte di mondo e a differenza del passato, quando anche andare all'obitorio era una pratica socialmente perseguita (cfr. Edmondson 2018), l'atteggiamento comune sia ormai quello della sua strenua negazione e del suo pudico rifiuto. Esso si palesa negli interstizi del sacro, poi del secolare e poi nuovamente del sacro, per riaffermare la sua attualità, occupando uno spazio che non è più necessariamente quello della contemplazione o della soggezione devozionale, ma che è sempre presente, ricercato e rinegoziato, richiedendo di conseguenza nuove opportunità di inquadramento e comprensione.

Riferimenti bibliografici

Bortolotto C. (2007) "From The 'Monumental' to the 'Living' Heritage: A Shift in Perspective", in J. Carman e R. White (a cura di), *World Heritage: Global Challenges, Local Solutions*, Oxford, Archeopress, 39–45.

Brulon Soares B. (2019) *Every Museum has a God, or God is in every Museum*?, "ICOFOM Study Series", 47(1–2): 57–72.

Buggeln G., C. Paine e S. Brent Plate (2017) *Religion in Museums, Global and Multidisciplinary Perspectives*, Bloomsbury, London–New York.

D'Eramo M. (2017) *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo,* Feltrinelli, Milano.

De Martino E. (2002) *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino.

Edmondson J. (2018) "Death and the Tourist: Dark Encounters in Mid–Nineteenth–Century London via the Paris Morgue", in P.R. Stone, R. Hartmannn, T. Seaton, R. Sharpley e L. White, *The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies*, Palgrave Macmillan, London.

Favole A. (2003) *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Laterza, Roma.

Faeta F. (2000) *Il santo e l'aquilone: per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Sellerio, Palermo.

Farella F. (1982) *Cenni storici della chiesa e delle catacombe dei cappuccini di Palermo*, Fiamma Serafica, Palermo.

Grechi G. (2021) *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistoche, sguardi incarnati*, Mimesis, Milano–Udine.

Isnart C. e N. Cerezales (a cura di) (2021) *The Religious Heritage Complex: Legacy, Conservation, and Christianity*, Bloomsbury Academic, London.

Jelinek–Menke F. e R. Jelinek–Menke (2022) *Handling Religious Things. The Material and the Social in Museums*, Georg Olms Verlag, Hildesheim.

Kirshenblatt Gimblett B. (1995) *Theorizing Heritage*, "Ethnomusicology", 39(3): 367–380.

Leone M. (2014) A*nnunciazioni. Percorsi di semiotica*, Aracne, Roma.

MacDonald S. (2009) *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London–New York.

Morin E. (2021) *L'uomo e la morte*, Il Margine, Trento.

Palumbo B. (2006) *L'Unesco e il campanile. Antropologia, beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.

Remotti F. (2000) *Prima lezione di antropologia*, Laterza, Roma.

——. (a cura di) (2006) *Morte e trasformazione dei corpi. Interventi di tanatometamòrfosi*, Mondadori, Milano.

Sabatini R. (2023) "*Non tutti hanno una cripta". Mummie, turismo e patrimonializzazione in Sicilia*, "EtnoAntropologia", 11(2): 35–52.

Seaton T. (2018) "Encountering Engineered and Orchestrated Remembrance: A Situational Model of Dark Tourism and Its History", in P. Stone, R. Hartman, T. Seaton, R. Sharpley e L. White (a cura di), *The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies*, Palgrave Macmillan, London.

Shin D.H. e Bianucci R. (a cura di) (2021) *The Handbook of Mummy Studie*, Spinger, Singapore.

Spineto N. (2016) "*Spazi sacri" e storia delle religioni*, "Historia religionum", 8: 15–24.

Stone P. (2006) *A Dark Tourism Spectrum: Towards a Typology of Death and Macabre Related Tourist Sites, Attractions and Exhibitions*, "Tourism: An Interdisciplinary International Journal", 54(2): 145–160.

Stone P. e A. Grebenar (2022) *'Making Tragic Places': Dark Tourism, Kitsch and the Commodification of Atrocity*, "Journal of Tourism and Cultural Change", 20(4): 457–474.

Violi P. (2022) *Fare selfie ad Auschwitz. Quale senso per il 'dark tourism'?*, "E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", 16(35): 21–29.

SEZIONE 10.

CULTURE POP

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591620
pp. 383-402 (giugno 2026)

DAGLI SPOT D'AUTORE ALL'INTELLIGENZA ARTIFICIALE
UN APPROCCIO SEMIOTICO ALLA CREAZIONE DI FORME DI INCANTO NELLA PUBBLICITÀ CONTEMPORANEA

CINZIA BIANCHI, ALICE VENTURINI

Title in English: *From Signature Commercials to Artificial Intelligence: A Semiotic Approach to the Creation of Forms of Enchantment in Contemporary Advertising*

Abstract: Consumers have always imbued objects and experiences with meanings of magic, showing how consumption can act as an authentic vehicle for enchantment. Within this vein, sociologists such as Max Weber, Colin Campbell, and George Ritzer have long questioned the concepts of enchantment, disenchantment, and re-enchantment, in an attempt to understand how these states of being contribute to the creation of meanings within specific sociocultural contexts. Historically, advertising as well possesses the capability to enchant, by creating fictitious worlds, evoking emotions, and promising the attainment of desirable ideals and lifestyle. Nonetheless, nowadays the definitions of enchantment and disenchantment are constantly evolving, influenced by the advent of the Internet and, more broadly, by new technologies. Hence, this article aims to update, by means of a semiotic perspective, the dialectic between enchantment and disenchantment within some of the most promising forms of communication of the contemporary advertising scenario. The first part of the essay tackles especially the narrative, passional, and symbolic dimensions of the advertising language by analyzing an image from the Canadian magazine *Adbusters* as well as some signature commercials, with a particular focus on a short film made by director David Lynch. The second part explores the construction of meanings of enchantment within complex technological contexts, as in the case of advertisements created through computer-generated imagery (CGI) and artificial intelligence (AI) algorithms. Three possible forms of enchantment

will be outlined throughout the article: "critical disenchantment", "advertising enchantment", and "disenchanted enchantment". This emerging path provides evidence of how enchantment does not disappear within contemporary culture but rather transforms itself, adapting to the languages, aesthetics, and logics of an era marked by the convergence of media, collective imagery, and technology.

Keywords: Enchantment; Disenchantment; Re-enchantment; Advertising; Signature commercials; Artificial intelligence

"*Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic*"
(Clarke 1979)

1. Introduzione: il testo pubblicitario tra incanto e disincanto

Il tema delle forme di incanto e disincanto nel contesto del consumo può essere affrontato da molteplici prospettive. In ambito sociologico, ad esempio, Max Weber (1964) ha introdotto il concetto di *disincanto del mondo* per descrivere il processo attraverso cui la modernità, con l'affermarsi della razionalità e del metodo scientifico, ha progressivamente ridotto l'influenza della magia e della religione nella comprensione della realtà. Colin Campbell (1987) ha ripreso e rielaborato la teoria weberiana individuando un processo opposto: mentre il disincanto si è sempre più intensificato nella sfera del lavoro e della produzione, la dimensione incantata è riemersa nel consumo di merci. I beni di consumo hanno iniziato così ad essere visti come strumenti di incanto e, al contempo, come una forma di compensazione al disincanto del mondo esterno. Anche George Ritzer (1999) ha contribuito ad ampliare la discussione sull'incanto definendo la cultura consumistica odierna come caratterizzata da un *disincanto incantato*, sostenendo che alcuni luoghi, da lui definiti "cattedrali del consumo" — centri commerciali, parchi a tema come Disneyland ecc. — generino esperienze incantate progettate per affascinare e coinvolgere emotivamente i consumatori, celando però allo stesso tempo le logiche di profitto, controllo e razionalizzazione su cui si basano.

Nei paragrafi successivi ci concentreremo sull'ambito pubblicitario, mostrando alcuni esempi di testi, visivi e audiovisivi, che vanno

alla ricerca di forme di incanto e/o disincanto in quanto modalità di coinvolgimento, cognitivo e passionale, del destinatario/fruitore di testi pubblicitari. Nella prima parte della dicotomia, quella dell'incanto, il coinvolgimento del destinatario è fortemente ricercato da ogni marca che propone peculiari e variegate strategie comunicative per innescare un processo di condivisione valoriale ed estetica, e per intercettare i desideri del consumatore; il tentativo è quello di catturare l'attenzione, acquisire una mai scontata visibilità e di trasformare l'apprezzamento nei confronti della narrazione pubblicitaria in una concreta decisione d'acquisto. La seconda parte della dicotomia, quella del disincanto, si può configurare invece come un atto di riflessione critica sul mondo della pubblicità e sulle sue dinamiche comunicative. Mettere in discussione l'inganno insito nella pubblicità non è inusuale, non sempre le strategie comunicative adottate sono efficaci, ma comunque il disincanto può rappresentare, a nostro avviso, un atteggiamento critico (o quantomeno consapevole) nei confronti della pubblicità e del mondo del consumo. Cercheremo di chiarire meglio questa idea di disincanto "critico" attraverso l'esempio che presenteremo nel prossimo paragrafo. Da lì prenderà forma un percorso che ci condurrà verso l'incanto pubblicitario suscitato dagli spot d'autore, fino ad arrivare a una nuova forma di esperienza incantatoria — l'incanto disincantato — che racchiude le sensazioni di stupore, meraviglia e successivo affievolimento suscitate dalle nuove forme pubblicitarie generate dall'intelligenza artificiale.

2. Il disincanto critico di *Adbusters*

"Adbusters. Journal of the Mental Environment" (https://www.adbusters.org) nasce a Vancouver nel 1989 per iniziativa di Kalle Lasn e Bill Schmalz, configurandosi sin da subito come progetto editoriale orientato alla critica radicale del sistema mediatico contemporaneo, con particolare attenzione al ruolo egemonico della pubblicità. Il titolo stesso della rivista, risultato della crasi tra *ad* (advertising) e *busters* (da *to bust*, ovvero rompere, distruggere, rovinare, sabotare), assume una valenza dichiaratamente programmatica: i fondatori si autodefiniscono

"sabotatori di pubblicità" e assumono una posizione di rottura rispetto alle logiche del sistema politico, economico e sociale dominante.

La rivista si fa portavoce di un movimento culturale noto come *cultural jamming*, una forma di attivismo che utilizza strategie semiotiche di disturbo e riappropriazione dei codici comunicativi dominanti per contestare la cultura del consumo. Tale critica non si esaurisce nella delegittimazione della pubblicità in quanto tale, ma vuole alimentare un profondo disincanto nei confronti delle narrazioni promesse dalle società neoliberali: viene denunciata la centralità del profitto a scapito del benessere collettivo, così come la concentrazione dei media in mano a pochi attori transnazionali e l'onnipresenza del discorso pubblicitario nello spazio culturale e simbolico. Viene in sostanza contrastata criticamente l'idea illusoria che il mercato, in quanto forma economica dominante, possa di per sé garantire felicità, identità e libertà individuale. Il disincanto non è quindi la semplice sfiducia sullo status quo, ma diventa strumento analitico e politico: *Adbusters* persegue l'obiettivo di rompere il velo seduttivo della pubblicità per mostrare la realtà di un sistema economico che antepone il profitto al benessere collettivo.

L'operazione di *Adbusters* consiste pertanto in una pratica di decostruzione critica condotta però, e questo è il punto dirimente, attraverso gli stessi strumenti espressivi, dei media e della pubblicità, che vengono utilizzati dalla cultura dominante. Il *subvertising*, ovvero la sovversione dei messaggi pubblicitari attraverso la loro manipolazione ironica o parodica, diviene infatti il mezzo privilegiato per rivelare i meccanismi di potere e le strategie persuasive sottese alla comunicazione commerciale. In questo contesto, i *cultural jammers* si configurano come produttori cognitivi consapevoli, capaci di agire all'interno del sistema mediale per smascherarne le logiche e stimolare forme alternative di consapevolezza e partecipazione collettiva[1].

Facciamo un esempio di una campagna di *Adbusters* attraverso l'analisi di un testo verbo–visivo intitolato *The Buyological Urge* (fig. 1)[2].

(1) Molte sono le campagne, di respiro internazionale, che possiamo annoverare tra le azioni proposte da tale movimento culturale e politico, tra cui, per esempio, *Buy Nothing Day*, *TV Turnoff Week*, *Occupy Wall Street*.

(2) L'immagine è stata pubblicata per la prima volta nel numero 33, intitolato: "Merry Christmas & Happy New Year" (2001), ma è visibile anche nella sezione del sito dedicata

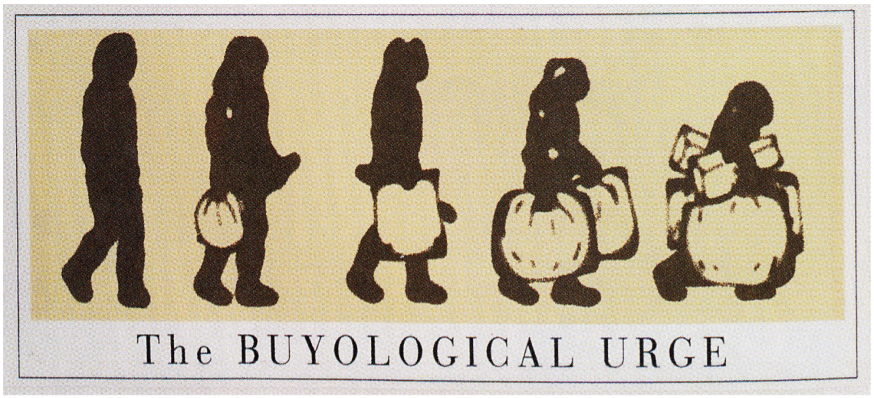


Figura 1. Adbusters, *The Buyological Urge*.

Nell'immagine sono rappresentate cinque figure umane disposte in sequenza da sinistra a destra. La figura più a sinistra è priva di oggetti, mentre le successive mostrano una crescente accumulazione di borse e scatole, sempre più numerose e voluminose. All'accumulo di oggetti corrisponde una progressiva trasformazione del singolo corpo stilizzato, sempre più basso, massiccio e piegato su sé stesso. Il focus dell'immagine non è tanto la riconoscibilità individuale delle figure, ma piuttosto la forma del corpo e la quantità di oggetti posseduti. Come tipico della strategia discorsiva della rivista, che si affida all'utilizzo di copiose e creative figure retoriche[3], anche in questo caso il senso del testo, non immediatamente evidente, può emergere solo dalla comprensione della componente verbale. *The Buyological Urge* costituisce infatti un gioco linguistico sul termine "biological", suggerendo una critica ironica al concetto di evoluzione biologica. Il richiamo è al celebre schema visivo della filogenesi umana di darwiniana memoria, ma con una inversione compositiva: se nello schema originario la figura eretta, apice dell'evoluzione biologica umana, appare all'estrema destra, nell'immagine di *Adbusters* l'ultima figura, collocata nella medesima posizione, è invece

alla parodia pubblicitaria (https://www.adbusters.org/spoof-ads). Per l'analisi semiotica di altre immagini di *Adbusters* cfr., per esempio, Perani 2005.

(3) Nell'immagine analizzata alla base della componente visiva c'è, come vedremo, una metafora basata sul concetto di evoluzione/involuzione della specie, correlata da una metonimia di assoggettamento al consumismo attraverso la presenza, per antonomasia, dei pacchi e delle scatole.

curva, sovraccarica e appesantita. Il rapporto tra verbale e visivo è la chiave di lettura dell'intera immagine e qui prende origine la riflessione sull'attuale condizione umana, sull'impatto del consumismo e sulla trasformazione della scala di valori: l'evoluzione della specie ("biological") lascia campo a una involuzione causata dalla cultura consumistica ("buyological"), quasi sempre praticata con un basso grado di consapevolezza dei singoli ma tuttavia percepita come impulso e forte desiderio ("urge").

La critica ironica e parodica di *Adbusters* si configura quindi come uno strumento retorico per mettere in discussione l'idea stessa di progresso umano, poiché, sebbene tecnologicamente e materialmente avanzati, noi esseri umani stiamo in realtà regredendo sotto il profilo dei valori culturali e sociali, ammaliati da forme compulsive di possesso, che non possono che divenire fardelli fisici (e morali). In definitiva, è un invito a prendere coscienza di cosa sia effettivamente necessario per il proprio benessere, evitando la congiunzione acritica (come attuazione di un Programma Narrativo prestabilito dal sistema sociale) con il mondo del consumo e le sue proposte di bisogni e desideri a cui aderire; un invito a uscire dal mondo incantato della pubblicità, ad attivare le proprie capacità cognitive, a discernere e comprendere le strategie sottostanti a ogni proposta pubblicitaria; ad abbracciare, appunto, un disincanto "critico".

3. Alla ricerca dell'incanto pubblicitario: gli spot d'autore

Anche la condivisione valoriale ed estetica del mondo incantato della pubblicità non è così scontata per le marche. La loro missione è sempre stata quella di ricercare un coinvolgimento del destinatario/fruitore di pubblicità attraverso strategie comunicative innovative e diversificate; il tentativo è quello di catturare l'attenzione, trasformare l'apprezzamento nei confronti della narrazione pubblicitaria in una concreta decisione d'acquisto e, infine, acquisire visibilità in un contesto comunicativo variegato e in continua evoluzione.

La rapida evoluzione del contesto comunicativo è sicuramente un dato che sta influenzando significativamente le strategie delle marche

nell'attuale "mondo digitale, in continua espansione, governato dall'abilità di creare innumerevoli sinergie e dinamiche attraverso l'amalgama di dati, informazioni, comunicazioni" (Lombardi 2007, pp. 14–sgg.). Si tratta di un cambiamento radicale per le strategie delle marche poiché l'utente sembra esercitare un diverso potere rispetto al passato, ottenendo attraverso il web e i suoi motori di ricerca l'istantanea gratificazione alle proprie necessità; può ricercare e richiedere servizi e informazioni (dinamica prettamente *pull*, e non più tanto *push*, a cura della marca) fino ad esercitare un ruolo attivo di controllo, scelta e riproposizione ad altri utenti social. È questa una dinamica a cui ogni marca ha dovuto adattarsi, mostrando la propria abilità "nell'immettersi, nell'imbrigliare, nel massimizzare *il potere di una comunità virtuale*, online raccolta attorno a un valore, iniziativa, bisogno, desiderio" (Lombardi 2007, p. 15). Anche le multinazionali di prodotti di massa e di comunicazione televisiva non si sono potuti sottrarre ai nuovi media e alle loro dinamiche; anzi, spesso sono proprio le grandi imprese che per prime hanno compreso appieno la crescente elusività del pubblico (non solo giovanile) con il conseguente distacco dal mondo immaginifico delle marche, e hanno provato a gestire la novità con le stesse modalità manageriali che le avevano portate ad essere pionieri nell'uso della pubblicità televisiva.

I cambiamenti sono evidenti. Per esempio, la forma breve dello spot, tradizionalmente considerata il formato privilegiato della pubblicità televisiva, è stata nel tempo affiancata da testualità audiovisive variegate per modalità di trasmissione e caratteristiche narrative. Sfruttando tutte le potenzialità della comunicazione multimediale e web, da una parte si sono diffusi testi audiovisivi estremamente sintetici e frammentari (istantanee di pochi secondi che mostrano solo l'immagine in movimento del prodotto), concepiti per una rapida circolazione sui social media; dall'altra, grazie anche a piattaforme di diffusione più flessibili e meno onerose per le aziende, si è verificata una progressiva estensione della durata e della complessità narrativa dei testi pubblicitari, che possono assumere forme riconducibili a cortometraggi o short movie[4].

(4) Quest'ultima tipologia testuale è particolarmente evidente nell'ambito della moda, in cui si producono sovente fashion film, testi audiovisivi a metà tra pubblicità, videoclip e videoarte. Cfr. il contributo di Spaziante 2020, pp. 149–167.

Spesso, come succede anche per altre forme di narratività odierna, tali prodotti non trovano neppure una conclusione nel singolo testo, ma lasciano ad altri testi il completamento delle azioni oppure aprono in modo parzialmente programmato alle reazioni social e a tutti quei fenomeni di viralità on line di potenzialmente infinita germinazione, personalizzazione e condivisione[5].

In tale contesto comunicativo si innesta un fenomeno che altrove abbiamo definito "pubblicità d'autore" e che si delinea come un campo di sperimentazione artistica e una produzione di frontiera "perché in essa vanno a conciliarsi le istanze proprie del discorso di marca con gli stilemi (temi, ambientazioni, tecniche di regia e ripresa) di uno specifico regista cinematografico, a cui l'azienda ha affidato la singola campagna" (Bianchi 2020, p. 91). Da una parte c'è sicuramente un ritorno di immagine per la marca nel discorso pubblico, dall'altra il gioco intertestuale che sono chiamati ad imbastire i registi comporta la trasmigrazione nella pubblicità di quel mondo incantato tipico del cinema. Prendiamo come esempio di tale fenomeno la produzione pubblicitaria di un regista rinomato come David Lynch (1946–2025).

3.1. *David Lynch tra cinema e creatività pubblicitaria*

Ci sono alcune definizioni comunemente usate per descrivere David Lynch: regista visionario, surrealista, onirico; narratore di storie spesso inquietanti e bizzarre, ambientate in luoghi sperduti dell'America o in angoli inusuali delle grandi città; creativo poliedrico, amante di tutto ciò che porta lo sguardo e la mente in un'altra dimensione cognitiva e percettiva; sperimentatore di nuove tecniche artistiche. Nel senso comune, tutte queste caratteristiche proprie dell'indole e dello stile di un regista mal si conciliano con la comunicazione pubblicitaria, eppure anche nella variegata produzione artistica e multimediale di Lynch c'è un rapporto costante con il mondo della pubblicità, a partire dai primi spot per la promozione del nuovo profumo *Obsession* di Calvin Klein, commissionati al regista dopo il successo del film *Blue Velvet* (1986).

(5) Per un approfondimento delle dinamiche proprie dell'attuale comunicazione pubblicitaria con particolare attenzione agli audiovisivi, cfr. anche Bianchi 2025 e Bianchi, Boero, Ragonese (a cura di), 2025.

Negli anni Novanta altre marche di profumi collaborano con il regista, come Giorgio Armani, Yves Saint Laurent, Lancôme, Jil Sander, Karl Lagerfeld e successivamente anche Gucci e Christian Dior (che si fa pubblicizzare una borsa dedicata a Lady Diana)[6].

Pochi di questi spot o campagne possono essere considerate prove registiche di un qualche rilievo. Lo sono sicuramente gli spot per Calvin Klein, che traspongono in immagini quattro brani letterari di F. Scott Fitzgerald, D.H. Lawrence, Ernest Hemingway e Gustav Flaubert. Fotografia in bianco e nero, affascinanti attori con lo sguardo perso nel vuoto, in continuità con l'identità della marca, a cui si aggiungono caratteristiche dell'estetica di Lynch: tono *noir*, atmosfera onirica, inusuali inquadrature di primi piani e parti di corpi, luci lampeggianti. Siamo nel 1988 e Lynch sperimenta un nuovo approccio alla pubblicità dei profumi: invece di descrivere verbalmente le sensazioni provate dai protagonisti degli spot, sceglie di costruire un rapporto estetico, estesico (e sinestetico) tra consumatore/lettore e testo. Questa intuizione di Lynch ha un notevole successo poiché intercetta una tendenza estetica che è diventata negli anni successivi una modalità piuttosto consolidata: l'impiego del linguaggio sinestetico, visivo e verbale, per evocare essenze, fragranze e percezioni olfattive.

Passano gli anni e nel 2007 Lynch gira lo spot *Heart of Glass* per il nuovo profumo di Gucci e nuovamente sonda un'altra tendenza estetica emergente nel campo mediale e pubblicitario: il *vintage*[7]. Già dal titolo dello spot di Gucci, è chiaro il riferimento all'estetica degli anni Settanta: fa da colonna sonora il famoso brano di Blondie del 1978, al cui ritmo ballano le modelle (Raquel Zimmermann, Freja Beha Erichsen e Natasha Poly) con vestiario e acconciature *vintage*. Un montaggio alternato intreccia le riprese degli interni del museo d'arte africana di Parigi con le vedute notturne dei *boulevard* illuminati, fino a quando immagini e musica perdono la sincronia, facendo emergere elementi

(6) Cfr. in particolare Bianchi 2019, in cui si ricostruisce nei dettagli l'evoluzione della pluriennale produzione pubblicitaria di Lynch, tra spot, promozioni, documentari e short movie. Nel presente saggio ci si concentra solo su alcuni prodotti audiovisivi, facilmente consultabili online, collegati al mondo dei profumi e della moda.

(7) Si tratta della diffusione, specialmente tra i giovanissimi, di un gusto retrò che riguarda molte pratiche e sfere di consumo e molti tipi di audiovisivi, così come viene approfondito da Daniela Panosetti e Maria Pia Pozzato nel libro: *Passione vintage* (2013).

plastici e una luce dorata, tremolante e surreale, nella quale i soggetti sembrano fluttuare e dissolversi in una cascata luminosa.

L'audiovisivo pubblicitario di questi anni che ha riscosso l'apprezzamento collettivo è però un altro, un lungo spot/mini-film intitolato *Lady Blue Shangai* e commissionato da Christian Dior. Si tratta della recente evoluzione della pubblicità d'autore: un cortometraggio che supera il minutaggio tipico dello spot e che trova la sua naturale diffusione sul web, dove può sviluppare una narrazione più espansa e articolata.

Sotto la direzione creativa di John Galliano, Christian Dior lancia nel 2009 la nuova campagna *Lady Dior*, dando così avvio a un esperimento, una "cinematic campaign", che ha l'obiettivo di promuovere in modo originale un prodotto emblema del marchio, la iconica *handbag* Lady Dior. I quattro lunghi spot/cortometraggi, che hanno tutti come protagonista Marion Cotillard, musa Dior dal 2008, sono stati poi divulgati sul sito della casa produttrice (disponibili fino a fine 2011), in una pagina dedicata all'intera saga, in cui era possibile anche accedere a diversi altri contenuti, quali backstage, teaser, video promozionali e fotografie che hanno accompagnato la realizzazione dell'intera campagna (cfr. fig. 2)[8].

Molto complicato riassumere ciò che accade nel cortometraggio diretto da Lynch, un mini-thriller di 16 minuti che si apre con i titoli di testa ("Dior presents *Lady Blue Shanghai*") su uno sfondo notturno di Shanghai, dove le luci soffuse e il cielo bluastro riflettono i grattacieli e l'Oriental Pearl Tower sul fiume Huangpu. Marion Cotillard, una volta rientrata in albergo, si trova a chiedersi terrorizzata perché nella sua camera il giradischi suoni un tango degli anni Venti e soprattutto perché sia improvvisamente comparsa una borsa Lady Dior colorata di blu. Il corto costruisce una storia, frammentaria e surreale, attorno a un mistero, che prende forma attraverso un dialogo iniziale tra la protagonista e le due guardie accorse nella stanza, ma soprattutto attraverso un lungo monologo interiore che assomiglia a un flusso di coscienza.

(8) I quattro prodotti principali pubblicizzano la borsa Dior in quattro diverse colorazioni: *Lady Noir*, spot ambientato a Parigi e diretto da Olivier Dahan; *Lady Rouge*, videoclip musicale della canzone *Eyes of Mars* dei Franz Ferdinand, diretto da Jonas Akerlund; *Lady Blue*, ambientato a Shanghai e diretto da David Lynch; *Lady Grey*, ambientato a Londra e diretto da John Cameron Mitchell.

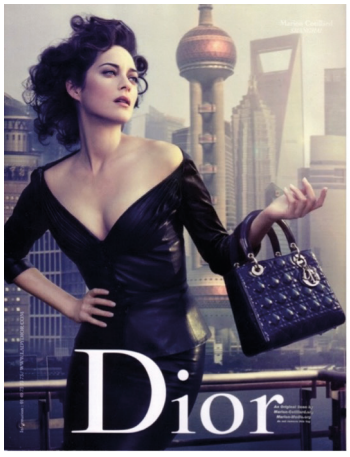


Figura 2. Christian Dior, *Lady Blue Shangai*.

In esso la donna cerca di ricostruire la sequenza degli eventi, tra ricordi vaghi e visioni oniriche di una Shanghai di altri tempi, dominata dalla Pearl Tower. Pur senza certezze, riconosce dettagli familiari, come lo stesso tango che ha trovato suonare nella stanza d'albergo. Alla fine del suo viaggio onirico, le immagini ci riportano nella stanza dell'albergo e Marion si avvicina alla borsa, la apre, prende e annusa intensamente la rosa blu che si trova all'interno e finalmente si congiunge con l'effettivo oggetto di valore, afferrando e stringendo a sé la borsa Lady Dior.

Sebbene la storia raccontata sia molto frammentaria, risultano immediatamente chiari i riferimenti all'universo filmico di Lynch: a *Twin Peaks* innanzitutto, ma anche ad altri film come *Mulholland Drive* (2001) o *Inland Empire* (2006), a quei salti temporali che conducono i personaggi a vagare in modo sconnesso tra dimensioni narrative diverse, tra realtà e sogno. E qui, oltre alla usuale atmosfera e ambientazione, è individuabile una simbologia propria di Lynch: l'utilizzo delle tende rosse come porta spaziale o, in questo caso, temporale verso il passato onirico della protagonista; la rosa blu, simbolo di un amore dimenticato di cui si riesce alla fine a far riaffiorare le emozioni e le passioni; la costruzione di un coinvolgimento passionale dello spettatore. Le passioni vengono raccontate verbalmente, con un'attenta scelta di un lessico passionale, ma soprattutto vengono raccontate visivamente, attraverso immagini frammentarie, stratificate, scomposte e

multidimensionali (chiari esperimenti visivi). Sarà poi il lettore, catturato dalla complessità affascinate del racconto, a dare un senso a tessere di puzzle sconnesse e a costruire un tutto leggibile partendo da elementi fortemente incompleti: la realtà narrata da Lynch viene spesso invasa da eventi che hanno origine in un mondo immaginifico, un mondo mentale dove non vigono le stesse leggi del mondo "reale". Di ciò è impregnato gran parte del suo cinema, talvolta anche i suoi audiovisivi pubblicitari, i quali, al pari dei suoi film, creano nello spettatore stupore e una percezione incantata, sempre a metà tra realtà e sogno.

4. Pubblicità e nuove tecnologie: l'incanto disincantato

Ciò che ci affascina in un dato momento, tuttavia, è destinato con il tempo a perdere il suo potere incantatorio, lasciando spazio a nuove modalità espressive che riflettono i continui mutamenti linguistici, estetici e tecnologici all'interno di una determinata cultura. La dimensione transitoria dell'incanto è quindi un punto fondamentale per comprendere il rapporto che quest'ultimo ha con il mondo dei consumi.

Riprendendo gli studi di Weber e Ritzer, Michael Saler (2012) introduce il concetto di "incanto disincantato" per mettere in luce la coesistenza di elementi di incanto e disincanto nella cultura contemporanea. Secondo Saler, infatti, immaginazione e razionalità non si escludono a vicenda ma convivono nella modernità, e questo equilibrio si manifesta ad esempio in tutte quelle forme di intrattenimento come la narrativa fantasy o i mondi virtuali, dove i consumatori si abbandonano a esperienze incantate pur mantenendo al contempo una consapevolezza critica riguardo la loro artificiosità.

L'incanto disincantato di cui parla Saler rappresenta una delle caratteristiche distintive dell'odierno mondo dei consumi ed è, probabilmente, l'unica forma di incanto ancora possibile nella nostra epoca (Belk, Weijo e Kozinets 2021). Basandosi su un coinvolgimento volontario dell'individuo, il quale sospende temporaneamente l'incredulità e si abbandona ad una seduzione consapevole da parte delle nuove tecnologie, l'incanto disincantato alimenta la proiezione immaginativa dei

consumatori, che mediante l'uso di innovazioni sempre più all'avanguardia si sentono catapultati in un'utopia tecnologica, un tempo e un luogo futuro che rendono più facile credere nei miracoli (Belk, Weijo e Kozinets 2021; Kozinets 2008). La diffusione dei personal computer e delle tecnologie digitali a partire dagli anni Settanta, ad esempio, ha rappresentato una svolta decisiva nel rapporto tra incanto e tecnologia: il computer ha iniziato a essere visto non solo come strumento funzionale, ma anche come fonte di meraviglia e piacere per l'utilizzo creativo, autonomo e personalizzato che permetteva ai suoi fruitori (Black 2002; Streeter 2011; Turkle 1995).

Oggi questa stessa dinamica sembra riproporsi, se non amplificarsi, con l'intelligenza artificiale (IA), che pare accrescere ulteriormente il potenziale incantatorio della tecnologia[9]. In ambito pubblicitario l'IA viene impiegata in diverse fasi del processo creativo, dalla ricerca degli spunti iniziali fino alla generazione di veri e propri contenuti verbo-visivi (Peverini 2025). Quando utilizzata per fini creativi è in grado di produrre contenuti sorprendenti, futuristici, che appaiono al di fuori del controllo umano. Esemplare è il caso delle campagne social del brand di lusso Jacquemus (fig. 3), che da anni fa ampio uso di *computer-generated imagery* (CGI) basate su algoritmi di *machine learning* per animare i propri prodotti e generare effetti speciali intorno ad essi (Venturini 2025). L'apparente originalità dei contenuti, unitamente alla potenza visiva di immagini surrealiste e retoricamente iperboliche, genera agli occhi degli utenti vere e proprie sensazioni di incanto e meraviglia.

Per comprendere meglio come anche l'intelligenza artificiale si situi all'interno della dialettica tra incanto e disincanto che abbiamo delineatato in questo saggio, prenderemo in prestito il *Disenchanted Enchantment Model* di Belk e colleghi (2021), un modello ciclico articolato in quattro fasi, destinate a ripetersi all'infinito, sviluppato per spiegare il processo che guida i consumatori all'adozione delle nuove tecnologie.

(9) Per una più ampia trattazione sul tema dell'intelligenza artificiale e dei significati culturali da essa prodotti si veda Santangelo e Leone (2023).



Figura 3. Screenshot dalla campagna Instagram *Le Bambino* (2023) di Jacquemus.

4.1. *Il paradosso dell'impossibile realizzato*

Le tecnologie non incantano se prima non vi è stata una fase preliminare di preparazione e anticipazione alimentata dai media e dalla cultura popolare, i quali svolgono un ruolo fondamentale nel calibrare le aspettative dei consumatori (Belk, Weijo e Kozinets 2021). Si pensi ad esempio al cinema di fantascienza, dove il PADD utilizzato dall'equipaggio di *Star Trek* anticipa in maniera fittizia un dispositivo entrato oggi a far parte della nostra quotidianità come l'iPad (Morosi 2015). Questa fase iniziale è la più potente e determinante: è qui che la tecnologia, al momento del suo debutto, raggiunge l'apice del suo fascino grazie alla promessa di utopia tecnologica che riesce a evocare. Anche l'IA, analogamente a tecnologie precedenti come i computer o l'iPhone, ha saputo alimentare questa proiezione immaginativa verso il futuro. Un esempio è la campagna *Create Real Magic* di Coca-Cola, che ha invitato il pubblico a diventare co-creatore di opere d'arte digitali grazie all'impiego di strumenti di generazioni di immagini basati sull'IA. All'interno di un'apposita piattaforma, il noto brand di bevande ha coinvolto attivamente i consumatori nel processo creativo, suscitando incanto per la possibilità offerta a un individuo "ordinario" di contribuire alla realizzazione di una campagna pubblicitaria "straordinaria" (fig. 4).



Figura 4. Alcune immagini realizzate dagli utenti per la campagna *Create Real Magic* di Coca Cola.

4.2. *La crescente promessa di gratificazione*

Una volta introdotta un'innovazione, ma prima della sua effettiva diffusione sul mercato, i consumatori tendono ad abbandonarsi a una serie di speculazioni sui significati e sulle potenzialità della nuova tecnologia (Belk, Weijo e Kozinets 2021; Stivers 2001). Un fenomeno che è reso possibile dalla natura ambivalente delle tecnologie dirompenti, che si presentano, da un lato, come strumenti apparentemente semplici e accessibili, e dall'altro come sistemi altamente sofisticati e impenetrabili. Come afferma Stahl (1995), quando una tecnologia assume le sembianze di una "black box" viene spesso percepita come qualcosa di magico, e questo accade perché gli utenti, non comprendendone pienamente il funzionamento, lasciano spazio all'immaginazione, reinterpretando e proiettando sull'oggetto tecnologico significati carichi di meraviglia e mistero allo stesso tempo. Dopo che la Apple lanciò sul mercato l'iPod, ad esempio, numerosi fruitori attribuirono un'aura magica alla sua funzione di riproduzione casuale dei brani musicali. I primi blog degli utenti pullularono di ipotesi secondo cui il dispositivo fosse in grado di percepire i loro stati d'animo e selezionare i brani di conseguenza, quasi come se possedesse un'intelligenza empatica nascosta. Una dinamica analoga si riscontra oggi nella funzione "DJ AI" di *Spotify*[10], che sfrutta l'intelligenza artificiale per generare playlist personalizzate tramite l'interazione con un *chatbot*. Attraverso specifici prompt l'utente può ad esempio generare una scaletta che ricordi la colonna sonora di un film, o che possa accompagnare un ipotetico attacco di zombie (Cosentino 2024). Inoltre, le playlist possono

(10) Attualmente disponibile solo in Regno Unito e Australia (Cosentino 2024).

essere continuamente affinate chiedendo all'AI di adattarle ulteriormente, ad esempio in base a un determinato stato d'animo o a un genere musicale preciso.

4.3. *Sazietà ludica*

Quando una nuova tecnologia arriva sul mercato, i consumatori iniziano a interagire direttamente con il loro nuovo "giocattolo", testando se le aspettative alimentate dall'anticipazione siano state soddisfatte. Trattandosi di tecnologia, l'esperienza di utilizzo non si esaurisce in un gesto isolato del consumatore ma si inserisce all'interno di un più ampio ecosistema mediale basato su altra tecnologia, dove recensioni di influencer sui social media, video di unboxing, e dirette streaming delle prime impressioni degli utenti contribuiscono ad alimentare la narrazione intorno al nuovo oggetto "magico". Il desiderio impellente di possesso che abbiamo prima delineato, accompagnato da un'attesa carica di incanto e meraviglia, culmina così nel momento dell'utilizzo, in cui l'energia si libera e si consuma rapidamente. L'incanto iniziale tende a svanire, e una volta raggiunto il picco dell'entusiasmo si assiste a una fase di saturazione dove la magia diventa prevedibile, l'eccezionalità si normalizza, e l'incanto si trasforma in indifferenza o persino in frustrazione. È quanto accaduto, ad esempio, con i *deepfake commercials*[11], spot pubblicitari generati dall'IA che replicano in modo realistico volti e voci di celebrità e persone comuni. Inizialmente accolti con stupore, hanno però rapidamente perso il loro fascino quando i consumatori ne hanno intuito i limiti creativi e i potenziali rischi etici.

4.4. *Normalizzazione e senso di perdita*

Le tecnologie sorprendono e affascinano solo per un periodo di tempo limitato, prima di essere assimilate nella quotidianità e lasciare spazio all'inevitabile innovazione successiva. Ogni processo di re-incanto porta infatti con sé anche un senso di perdita, una sorta di depressione (Belk, Güliz e

(11) Un esempio di *commercial* creato tramite l'utilizzo della tecnologia *deepfake* è la pubblicità *Con mucho acento* della birra Cruzcampo, dove sono stati ricreati artificialmente il volto e la voce della cantante e attrice spagnola Lola Flores, scomparsa nel 1995.

Askegaard 2003) che si manifesta quando l'oggetto tecnologico perde la sua aura originaria. È proprio questa natura effimera a costituire parte integrante del loro potere seduttivo: le tecnologie appassiscono, si svuotano del loro potenziale simbolico, per poi essere rinnovate e re-incantate in una spirale senza fine. Si pensi ai costanti aggiornamenti degli smartphone, sia dal punto di vista estetico che funzionale, che introducono regolarmente nuovi design e funzioni con l'obiettivo di mantenere vivo l'interesse e il desiderio dei consumatori. Il ciclo dell'incanto tecnologico si nutre dunque di una dinamica continua di incanto, normalizzazione, disincanto, e poi rinnovato entusiasmo. Ciò che resta, una volta che l'incanto si dissolve, non è tanto un desiderio di altri beni materiali specifici, quanto un continuo "desiderio di desiderare", un bisogno neo–romantico indotto dal mercato che non fa che alimentare ulteriormente la nostra pulsione per oggetti sempre più magici (Belk, Güliz e Askegaard 2003; Belk, Weijo e Kozinets 2021). L'oggetto del desiderio, quindi, non è mai pienamente soddisfacente, ma crea sempre più desideri e aspettative, e l'esperienza tecnologica diventa così una continua ricerca della "dose" successiva, in un ciclo perenne di incanto e disincanto destinato a non esaurirsi.

5. Nota conclusiva

Nonostante la sua apparente razionalità, l'essere umano resta profondamente attratto dall'incanto, un bisogno antico che il mondo dei consumi sfrutta e rinnova continuamente (cfr. Belk, Wallendorf e Sherry 1989).

Dall'analisi condotta è emerso un costante movimento oscillatorio all'interno della dialettica tra incanto e disincanto nel panorama pubblicitario contemporaneo, mostrando come tre differenti forme di comunicazione siano in grado di generare tre diverse modalità di incanto. Da un lato abbiamo l'attivismo mediale di *Adbusters*, che utilizza un disincanto critico per smascherare le logiche pervasive (e persuasive) della pubblicità e del consumismo. La pubblicità d'autore, invece, mediante una sperimentazione narrativa, estetica ed estesica si configura come un tentativo di rigenerazione di incanto e meraviglia attraverso l'ibridazione del linguaggio pubblicitario con i codici propri del cinema e dell'arte.

Infine, le pubblicità generate dall'intelligenza artificiale generano un incanto disincantato perché i consumatori sono paradossalmente consapevoli della sua obsolescenza: sanno che l'incanto è destinato a svanire, ma è proprio questa consapevolezza ad alimentare il desiderio per la novità successiva. Si instaura così una tensione costante tra il fascino incantato generato da queste nuove forme di comunicazione e il lucido disincanto per la loro inevitabile caducità, in una dinamica che riflette la dipendenza degli individui da promesse di futuro e di meraviglia, abilmente alimentate da aziende e media: il dispositivo straordinario di oggi è destinato a diventare la reliquia del domani, e prima ancora che ciò accada i consumatori sono già rivolti verso ciò che verrà dopo, alla ricerca della prossima esperienza incantata (Belk, Weijo e Kozinets 2021).

Nonostante questo breve saggio abbia cercato di offrire alcune risposte sul ruolo della pubblicità nella costruzione di significati di incanto nella cultura contemporanea, si desidera concludere la riflessione con una domanda volutamente provocatoria, con l'idea di stimolare nuovi quesiti e prospettive di indagini: siamo realmente incantati dai contenuti delle pubblicità generate dall'IA, o è l'idea stessa che "una macchina abbia creato" a costituire il vero incanto? Continuare a studiare i linguaggi e le narrazioni portate avanti dall'intelligenza artificiale e, più in generale, dalle continue innovazioni in ambito comunicativo consentirà di comprendere più a fondo la visione di società veicolata da questi testi. Una società in cui il rapporto uomo/macchina sarà presumibilmente caratterizzato da una crescente delega di funzioni a quest'ultima (Boero 2024) — tra cui, appunto, la capacità di incantare.

Riferimenti bibliografici

Belk R., G. Güliz, G. e S. Askegaard (2003) *The Fire of Desire: A Multi–Sited Inquiry into Consumer Passion*, "Journal of Consumer Research", 30(3): 326–351.

———., M. Wallendorf e J. Sherry (1989) *The Sacred and the Profane in Consumer Behavior: Theodicy on the Odyssey*, "Journal of Consumer Research", 15(1): 1–38.

———., H. Weijo e R.V. Kozinets (2021) *Enchantment and Perpetual Desire: Theorizing Disenchanted Enchantment and Technology Adoption*, "Marketing Theory", 21(1): 25–52.

Bianchi C. (2019) "David Lynch e la pubblicità", in N. Dusi e C. Bianchi (a cura di), *David Lynch: mondi intermediali*, Franco Angeli, Milano, 17–38.

——. (2020) "La 'pubblicità d'autore' tra spot e cortometraggi", in M. Federico e R. Ragonese (a cura di), *Pubblicità e cinema. Testi e contesti tra semiotica e marketing*, Carocci, Roma, 91–123.

——. (2025) *Lo spot pubblicitario nell'era digitale. Audiovisivi e strategie tra off line* e *online*, "Ocula", 26(33): 50–66.

——., M. Boero e R. Ragonese (a cura di) (2025) *Nuove forme di testualità nella comunicazione pubblicitaria*, "Ocula", 26(33).

Black J.D. (2002) *The Politics of Enchantment: Romanticism, Media, and Cultural Studies.* Wilfrid Laurier University Press, Windsor.

Boero M. (2024) *Semiotica, intelligenza artificiale, pubblicità. Questioni aperte e prospettive*, "E|C", 41: 290–298.

Campbell C. (1987) *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Basil Blackwell, Oxford.

Clarke A.C. (1979) *Profiles of the Future*, Macmillan, New York.

Cosentino R. (2024) *Spotify lancia AI Playlist: l'intelligenza artificiale che crea playlist secondo le nostre richieste*, "Corriere della Sera", https://www.corriere.it/tecnologia/24_aprile_08/spotify-lancia-ai-dj-l-intelligenza-artificiale-che-crea-playlist-secondo-le-nostre-richieste-04851843-a92e-49fe-9567-5c3906fc5xlk.shtml, ultimo accesso 23 maggio 2025.

Federico M. e R. Ragonese (a cura di) (2020) *Pubblicità e cinema. Testi e contesti tra semiotica e marketing*, Carocci, Roma.

Lombardi M. (2007) *La marca una come noi. La personalità di marca nell'era post spot*, Franco Angeli, Milano.

Kozinets R.V. (2008) *Technology/Ideology: How Ideological Fields Influence Consumers' Technology Narratives*, "Journal of Consumer Research", 34(6): 865–881.

Mangano D. (2019) *Ikea e altre semiosfere. Laboratorio di sociosemiotica*, Mimesis, Milano.

Morosi S. (2015) *Star Trek, invenzioni che usiamo tutti i giorni*, "Corriere della Sera", https://www.corriere.it/tecnologia/cards/star-trek-oggetti-futuristici-che-utilizziamo-vita-tutti-giorni/tablet.shtml, ultimo accesso 22 maggio 2025.

Panosetti D. e M.P. Pozzato (2013) *Passione vintage*, Carocci, Roma.
Perani G. (2005) *Adbusters. Sociosemiotica del subvertising*, "Ocula", 6(6): 1–34.
Peverini P. (2025) *Artificial Intelligence's Meaning Production between Branding Rhetoric and New Hybrids*, "Ocula", 26(33): 89–109.
Ritzer G. (1999) *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*, Pine Forge Press, Thousand Oaks.
Saler M. (2012). *As if: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, Oxford University Press, Oxford.
Santangelo A. e M. Leone (a cura di) (2023) *Semiotica e Intelligenza Artificiale*, Aracne, Roma.
Semprini A. (1993) *Marche e mondi possibili. Un approccio semiotico al marketing della marca*, Franco Angeli, Milano.
Spaziante L. (2020) "Fashion Film: un formato audiovisivo tra pubblicità, videoclip e videoarte", in M. Federico e R. Ragonese (a cura di), *Pubblicità e cinema. Testi e contesti tra semiotica e marketing*, Carocci, Roma, 149–167.
Stahl W.A. (1995) *Venerating the Black Box: Magic in Media Discourse on Technology*, "Science, Technology & Human Values", 20: 234–258.
Stivers R. (2001) *Technology as Magic: The Triumph of the Irrational*, Continuum, New York.
Streeter T. (2011) *The Net Effect: Romanticism, Capitalism, and the Internet*, New York University Press, New York.
Turkle S. (1995) *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet*, Touchstone, New York.
Venturini A. (2025) *The Thin Line between Real and Unreal. A Semiotic Approach toward AI-generated Content in the Fashion Domain*, "Ocula", 26(33): 148–164.
Weber M. (1964) *The Sociology of Religion*, Beacon Press, Boston.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591621
pp. 403-422 (giugno 2026)

TRA DISINCANTO E (RE–)INCANTO IL LINGUAGGIO DELL'ETICA NELLE STRATEGIE PUBBLICITARIE

MARIANNA BOERO

Title in English: *Between Disenchantment and (Re-)enchantment. The Language of Ethics in Advertising Strategies*

Abstract: This paper examines the strategies of re-enchantment in contemporary advertising, understood — drawing on Pascal Bruckner's perspective — as an attempt to reconcile the quantifiable with the marvelous. This approach offers a way to reorient the perception of reality in response to the "disenchantment of the world" described by Max Weber and Marcel Gauchet. The concept of re–enchantment proves particularly useful for analyzing how advertising language captures, represents, and sometimes anticipates the demands for change emerging from its socio-cultural context. Unlike enchantment, re-enchantment presupposes a passage through disenchantment — interpreted within brand communication, as a loss of consumer trust in brands and their promises. This loss leads to the collapse of the sacred aura surrounding advertised products, replaced by a pragmatic and realistic approach that inevitably shapes consumption choices and practices. Through re–enchantment strategies, advertising does not merely confront consumers with crises (environmental, social, humanitarian), but stages the idea of a different, actionable future — one that can be shaped and improved. Advertising thus operates within a framework that generates new forms of fascination and allure, increasingly intertwined with ethical considerations. These go beyond mere aesthetic or emotional engagement, retrieving the value of the marvelous in a more conscious and critical form. Building on these premises, this paper develops along two trajectories that trace the evolution of advertising discourse in its effort to overcome disenchantment. The first part explores the shift from enchantment to disenchantment, highlighting the public's growing disaffection

with brands in the context of post–growth society. The second part focuses on the transition from disenchantment to re–enchantment, analyzing how advertising seeks to rebuild trust by promoting an imaginary grounded in ethical, utopian, and existential values.

Keywords: Semiotics; Advertising; Brand communication; Enchantment meaning; Ethical values

1. Introduzione

Questo contributo si pone l'obiettivo di esaminare le strategie di "re–incanto" del testo pubblicitario, inteso, riprendendo il pensiero di Pascal Bruckner, come un tentativo di "riconciliazione tra il quantificabile e il meraviglioso", in grado di riorientare, se non trasformare, la percezione della realtà, dopo il periodo di "disincanto del mondo" descritto da Max Weber e Marcel Gauchet. La nozione di "re–incanto" appare particolarmente utile per analizzare le modalità attraverso le quali il linguaggio pubblicitario cerca di cogliere, rappresentare, talvolta anticipare, le istanze di cambiamento che provengono dal contesto sociale e culturale in cui opera, in quanto, a differenza dell'incanto, presuppone un passaggio attraverso il disincanto. Nell'ambito della comunicazione di marca, quest'ultimo può essere inteso come perdita di fiducia del pubblico nel brand e nelle sue promesse, con un conseguente abbandono dell'aura di sacralità che ruotava intorno ai prodotti pubblicizzati, a favore del pragmatismo e del realismo, che inevitabilmente si riflettono sulle scelte e sulle pratiche di consumo.

Attraverso le strategie di re–incanto, la pubblicità non si limita infatti a porre il consumatore di fronte alla crisi (ambientale, sociale, umanitaria), ma mette in scena l'idea di un futuro diverso, sul volto del quale si può incidere, che è dunque possibile costruire e migliorare, cosa che rende il re–incanto un'esperienza carica di significato, quasi una forma di spiritualità. La pubblicità si colloca in questo contesto generando inedite forme di fascino e suggestione, che si intrecciano in misura crescente con la dimensione etica andando oltre il semplice

coinvolgimento estetico o emozionale, recuperando il valore del meraviglioso in una forma consapevole e critica.

A partire da queste considerazioni, i paragrafi che seguono si articolano in un duplice percorso volto a indagare le traiettorie evolutive del discorso pubblicitario nella sua tensione verso il superamento del disincanto, attraverso l'integrazione progressiva di temi e valori sempre più vicini alla dimensione etica. Nella prima parte, si esplorano le forme di incanto del discorso pubblicitario, che si avvalgono di modalità narrative specifiche e figure del desiderio radicate nella quotidianità. La seconda parte, esplora invece il percorso che va dal disincanto al re–incanto e si concentra sulle strategie attraverso cui la pubblicità tenta di ricostruire la credibilità perduta, cercando di recuperare la fiducia del consumatore attraverso discorsi in grado di delineare un immaginario di senso fondato sui valori utopici ed esistenziali.

2. Forme di incanto del linguaggio pubblicitario

Sin dalle sue origini, la pubblicità ha avuto la capacità di trasportare il suo pubblico in mondi straordinari, di fare leva su sogni, desideri, aspirazioni, in definitiva, di *incantare*.

Le modalità sono state molteplici: dalla proposta di ambientazioni lontane dalla quotidianità, in grado di ampliare l'esperienza estetica del fruitore, all'inserimento nella narrazione di testimonial del mondo dello spettacolo, per avvicinare il pubblico di massa a quel mondo anelato vissuto dai grandi divi del cinema e sperimentare processi di identificazione. Le analisi di Lombardi (2001) sulla pubblicità emozionale così come l'indagine, in ambito semiotico, di Semprini e Musso (2001) sulle valorizzazioni veicolate dalla pubblicità Barilla, di Traini (2005) sulle estesie pubblicitarie, di Bianchi (2020) sugli spot d'autore rappresentano solo alcuni esempi dell'attenzione riservata in ambito scientifico a questo oggetto di studio.

Semprini e Musso (2001), analizzando un corpus di campagne pubblicitarie del brand Barilla, rilevano come quest'ultimo abbia fondato le sue narrazioni sull'idea della casa come rifugio sicuro, luogo di protezione e calore affettivo, contrapposto a un mondo esterno percepito

come ostile, incerto e oscurato da possibili insidie. Il contrasto "dentro"/ "fuori" la casa afferma la centralità del nido domestico come fulcro del discorso valoriale della marca. Fin dagli anni Ottanta, infatti, il brand ha fatto leva su un immaginario rassicurante, riconoscibile, coinvolgente, centrato sulla figura della famiglia e sul valore della quotidianità, esemplarmente evocati dalla celebre colonna sonora di Vangelis. La campagna "Dove c'è Barilla c'è casa", volta a suscitare senso di appartenenza, si arricchisce negli anni successivi con la presenza di testimonial molto noti presso il pubblico dell'epoca, puntando sul sogno, sul divertimento, sull'evasione. Con l'intensificarsi della competizione sul piano della qualità — in particolare a partire dal 1994, quando il confronto con il segmento degli hard discount diventa più pressante — Barilla inaugura la campagna "Viva il blu", esplicitando la qualità come valore centrale e adottando una strategia comunicativa che mescola riconoscibilità affettiva e modelli di riferimento provenienti dal mondo del cinema, della musica o dello sport. Figure come Zucchero, Alberto Tomba e Cindy Crawford sono impiegate non solo per la loro notorietà, ma come modalità di identificazione e desiderio, capaci di riattivare l'attenzione del pubblico sull'universo simbolico della marca.

Parallelamente, la pubblicità Barilla elabora una narrazione sempre più sofisticata del concetto di casa: dalla "casa–presenza" degli anni Ottanta–Novanta, fondata su legami emotivi visibili e referenziali, si passa nel Duemila a una "casa–simbolo", abitata da un "gruppo in assenza", connesso da vincoli affettivi più che fisici. Il filo conduttore che attraversa tutte queste fasi è la *volontà di incantare*: un'operazione culturale e simbolica che, prima attraverso il calore domestico della famiglia, poi attraverso la fascinazione per modelli iconici globali, costruisce un immaginario pubblicitario capace di emozionare, coinvolgere e fidelizzare.

L'incanto può scaturire anche da un coinvolgimento estesico diffuso, capace di creare un legame profondo tra i soggetti attraverso un flusso comunicativo condiviso, come mostra l'analisi dello spot Telecom Italia (2004) condotta da Traini (2005). Lo spot, diretto da Spike Lee per l'agenzia Young & Rubicam, mette in scena un Mahatma Gandhi reso figura mediatica globale: egli entra in una capanna e, davanti a una webcam, pronuncia un discorso trasmesso in diretta in ogni angolo

del mondo. Le sue parole appaiono su un maxischermo in una piazza americana gremita, dove migliaia di persone rimangono profondamente toccate dal messaggio. Ciò che unisce i diversi soggetti rappresentati è un filo emotivo e intersomatico, un coinvolgimento che trascende le parole e si radica in una dimensione estesica e sensoriale. La musica, i corpi, le espressioni e le emozioni precedono e sovrastano il contenuto razionale del discorso: chi riceve il messaggio, sia esso un attore collettivo (la folla), o individuale (come l'uomo orientale nel villaggio), manifesta sul volto i segni di un'adesione emotiva totale, quasi estatica. Si tratta di una forma di incanto che si fonda sulla capacità del prodotto di attivare esperienze sensoriali ed emotive comuni, in cui la tecnologia funge da mediatore simbolico tra i soggetti e i valori universali veicolati dal messaggio. La scritta finale — "Se avesse potuto comunicare così, oggi che mondo sarebbe?" — seguita dal gesto d'inchino di Gandhi e dal *claim* "Comunicare è vivere", restituisce allo spettatore una visione fortemente idealizzata del potere della comunicazione, capace di unire, motivare e incantare collettivamente.

La pubblicità può incantare non solo attraverso la figura rassicurante dei testimonial famosi, ma anche mediante il coinvolgimento di registi cinematografici che imprimono alle campagne un'impronta autoriale riconoscibile. In questo senso, Bianchi (2020) analizza il fenomeno degli spot d'autore, evidenziando come la pubblicità possa essere "fatta della stessa materia del cinema", pur assumendo forme testuali e paratestuali diversificate. Una delle caratteristiche centrali di questo dialogo tra linguaggi è la disseminazione dei materiali espressivi, ovvero la crescente mescolanza tra i diversi codici comunicativi, che conferisce ai processi di comunicazione una natura marcatamente transmediale. Ciò implica l'adozione di pratiche produttive innovative, capaci di garantire continuità identitaria e riconoscibilità all'interno di un panorama comunicativo sempre più frammentato e ibrido.

In questo contesto, si distingue il caso di David Lynch, che ha esplorato in profondità la relazione tra cinema e pubblicità, dando vita a un autentico discorso di marca personale (Dusi e Bianchi 2019). Un esempio è dato dal cortometraggio pubblicitario Lady Blue Shanghai (2009), realizzato per Christian Dior, dove i confini tra cinema, sogno e racconto promozionale si dissolvono in un'esperienza estetica unitaria

e profondamente immersiva. Tale operazione dimostra come anche la comunicazione pubblicitaria possa diventare spazio di incanto, capace di attivare l'immaginario attraverso un'estetica sofisticata e un coinvolgimento emotivo profondo.

Talvolta, l'incanto pubblicitario si è realizzato non tanto attraverso la spettacolarizzazione o la presenza di testimonial celebri, quanto piuttosto tramite la valorizzazione di prodotti innovativi, capaci di incidere concretamente sulla vita quotidiana dei consumatori: narrazioni in grado di creare un'aura magica intorno al prodotto o servizio proposto, di aprire una finestra su pratiche e stili di vita desiderabili. È il caso, ad esempio, dei primi elettrodomestici, come la lavatrice, presentati non solo come strumenti funzionali per alleggerire il carico delle attività domestiche, ma anche come emblemi di progresso, modernità e benessere. In queste campagne, la pubblicità assume il ruolo di agente culturale che accompagna e facilita l'adozione di nuove abitudini, proiettando sul prodotto un'aura quasi salvifica, che trasforma un oggetto tecnico in simbolo di emancipazione e qualità della vita. Allo stesso modo, prodotti legati alla cura del corpo — come cosmetici, profumi, creme e articoli per l'igiene personale — diventano veicolo di sogni, promesse e possibilità di autorealizzazione.

Ricordiamo, in proposito, una delle prime pubblicità analizzate da una prospettiva semiotica, quella del sapone Camay, nell'opera *La struttura assente* di Umberto Eco (1968). L'annuncio stampa, pur nella sua semplicità, se comparato alle moderne tecniche utilizzate dalla pubblicità contemporanea, si caratterizzava per la capacità di evocare un mondo, quello dell'arte e della cultura; un mondo riservato a un pubblico di nicchia, fatto di esperti, lontani dal pubblico di massa a cui il testo si rivolgeva. In quel mondo raccontato, si inseriscono personaggi dotati di una competenza specifica, in grado di veicolare un senso di raffinatezza, cultura, internazionalità. Il prodotto si fa mezzo promotore di quei valori: operatore trasformazionale, che consente a tutte le consumatrici di sentirsi, almeno in parte e per un breve periodo, vicine al lusso, alla bellezza e alla raffinatezza evocati dalla pubblicità. Grazie al sapone, intriso di profumo, francese, qualunque donna può diventare come l'elegante protagonista dell'annuncio, in grado di conquistare e attirare attenzione, sovrastando il fascino eterno dell'opera d'arte.

Nell'immagine pubblicitaria analizzata, i livelli di lettura si articolano su più piani. A livello denotativo, la fotografia mostra un uomo e una donna all'interno della casa d'aste Sotheby's, a Londra, mentre osservano alcuni quadri. L'uomo rivolge il proprio sguardo alla donna, la quale, pur tenendo in mano un catalogo, appare distratta, consapevole di essere osservata. Sul piano connotativo, secondo l'interpretazione di Umberto Eco, la figura femminile, con tratti nordici e raffinati, incarna un ideale di prestigio ed eleganza. Nella parte inferiore dell'immagine, la presenza del sapone Camay accostato a un flacone di profumo attiva una doppia metonimia: l'associazione visiva tra i due elementi veicola il significato che il sapone stesso possiede le qualità simboliche del profumo — raffinatezza, sensualità, esclusività. I due protagonisti, inoltre, possono essere letti in chiave antonomastica, divenendo rappresentazioni tipiche di un target aspirazionale: giovani, colti, sofisticati, e dunque modelli di comportamento e consumo da emulare.

Un'analoga valorizzazione estetica della comunicazione pubblicitaria si ritrova anche nell'analisi di Roland Barthes (1964), che, nel celebre studio sul visual pubblicitario della pasta Panzani, individua una serie di connotazioni visive che trasformano il semplice prodotto alimentare in un oggetto culturalmente e simbolicamente denso. La disposizione degli elementi — sacchetto aperto, prodotti non confezionati, abbondanza e colori evocativi — richiama la struttura compositiva di una natura morta, elevando l'immagine pubblicitaria a una forma d'arte che coniuga estetica e ideologia. Barthes rileva infatti come la comunicazione visiva tenda a "naturalizzare" i messaggi simbolici, celando dietro una presunta spontaneità della scena un complesso impianto mitologico che rafforza valori culturali e identitari predefiniti — in questo caso la freschezza, l'italianità, la completezza dell'esperienza culinaria. In entrambi i casi, la pubblicità agisce non solo sul piano persuasivo, ma su quello immaginativo ed estetico, producendo un effetto d'incanto che supera la mera funzione commerciale.

Nonostante sia nata per finalità promozionali e commerciali, da subito è risultata quindi evidente la portata più ampia e totalizzante del messaggio pubblicitario. Lontane dall'orientare esclusivamente dei programmi narrativi fondati sulla dimensione pragmatica e agentiva dei soggetti coinvolti, le narrazioni pubblicitarie da sempre hanno mirato,

in maniera più o meno intenzionale, a suscitare desideri, aspirazioni, passioni. Questo meccanismo è stato ben descritto, ad esempio, negli anni Ottanta da Jacques Seguelà (1988), attraverso la sua visione della pubblicità come una grande "fabbrica di sogni", capace di trasportare il pubblico in mondi immaginari, fuori dalla quotidianità. Una pubblicità luminosa e scintillante, fatta di mini–spettacoli, in grado di superare il torpore della ripetitività e della promessa razionale in cui molta pubblicità si era rifugiata dopo le difficoltà del decennio precedente. Per Seguelà le pubblicità devono suscitare un senso di evasione dal quotidiano, meraviglia, seduzione: "Al giorno d'oggi comunicare significa anzitutto farsi notare. [..] Guai ai messaggi scialbi!"

In ambito semiotico, Jean Marie Floch ha ben inquadrato questo tipo di strategia nella descrizione della filosofia pubblicitaria "mitica", che esalta il prodotto come portatore di un valore di base e valorizza la funzione costruttiva del linguaggio. Nel 1990, nel saggio *"Uccisi nell'uovo!" Le semiotiche in gioco nelle differenti "filosofie della pubblicità*, Jean Marie Floch individuava quattro ideologie alla base del linguaggio pubblicitario, corrispondenti a quattro diversi modi di fare pubblicità: la pubblicità mitica, che "riveste" di sogno e di emozioni il prodotto, cancellando la noia dell'acquisto quotidiano; la pubblicità referenziale, che si mantiene legata alla realtà, basandosi su un forte impegno etico in cui sono centrali valori come la coerenza, l'onestà, la credibilità dell'informazione sul prodotto; la pubblicità obliqua, che rappresenta il prodotto attraverso le strategie del paradosso e dell'ironia, andando contro l'opinione comune e mettendo alla prova la capacità interpretativa del consumatore; la pubblicità sostanziale, che ha lo scopo di concentrarsi sulle caratteristiche intrinseche del prodotto, senza artifici che distolgano l'attenzione dalla sua qualità.

Troviamo numerosi esempi della filosofia mitica nelle pubblicità del settore dei profumi, dove il prodotto lascia il posto alle emozioni dei soggetti, ma anche nelle pubblicità che mutuano tecniche espressive dalle fiabe (Boero e Cruciani 2020). Per conquistare il bambino, nuovo destinatario del messaggio pubblicitario, ma anche il bambino presente in ogni adulto, lo spot si avvicina al modo di narrare delle fiabe, poiché il destinatario della comunicazione prima di volere il prodotto cerca la realizzazione di un sogno, di una storia (Lombardi 2001).

Nella fiaba emergono alcuni bisogni profondi dei bambini: l'attaccamento ai genitori, l'esigenza di protezione e al contempo di autonomia, lo sviluppo della propria individualità in rapporto con gli altri, la creatività e la fantasia (Bettelheim 1976). La pubblicità che inserisce nel proprio discorso elementi delle fiabe e delle favole mira proprio a ricreare questo mondo e a creare una cornice fantastica intorno al prodotto pubblicizzato. Nello spot Pandora 2019, ad esempio, sono numerosi i riferimenti alle fiabe. Il passaggio al mondo altro viene scandito dalla caduta della protagonista in un cielo caratterizzato da nuvole rosa. Questa caduta ricorda quella di Alice nella tana del Bianconiglio, che la conduce in un mondo meraviglioso, popolato di strane creature antropomorfe; ma anche la discesa nel mondo dell'inconscio, nella dimensione onirica, che permea tutta l'atmosfera della narrazione. La ragazza si ritrova sdraiata sopra un prato rosa con fiori, piante e funghi. Dalla cima di un fungo, salta a terra, vicino alla protagonista, un'altra giovane figura femminile con uno chignon, le ciglia bianche, la gonna–pantaloni corta e vaporosa, le scarpe da ginnastica bianche, una giacca rosa e i gioielli Pandora: è un riferimento al Bianconiglio. Ha in mano una lente di ingrandimento, che va a sostituire l'orologio da taschino, con la quale analizza nel dettaglio uno charm, una foglia scintillante a forma di cuore, e lo porge alla protagonista–Alice. La ragazza si alza e con i suoi gioielli Pandora si incammina in un bosco fatato, accompagnata da una farfalla.

La pubblicità è ricca di esempi in questa direzione, dalle prime saghe del Mulino Bianco alle più raffinate e complesse narrazioni contemporanee. Molteplici elementi intervengono nella narrazione, dalla musica all'inserimento di personaggi fantastici, con modalità via via più complesse e sofisticate: narrazioni che aprono una finestra su stili di vita idealizzati, configurando il prodotto come soglia d'accesso a mondi desiderabili. In questo senso, l'incanto si manifesta non solo come artificio retorico, ma come costruzione di senso e orientamento simbolico, in grado di trasformare beni materiali in esperienze immaginative e identitarie.

3. Dal disincanto al reincanto

Con l'avvento della crisi economica degli anni Novanta, il contesto in cui si inseriscono le narrazioni pubblicitarie conosce, tuttavia, un rapido mutamento. Inizia a delinearsi una mancanza di fiducia proprio nei confronti del meccanismo valoriale messo in atto dal sistema di consumo ed emerge una distanza sempre più marcata tra la realtà messa in scena dai testi pubblicitari e le condizioni di vita reali dei consumatori. Si diffonde un crescente senso di disaffezione da parte di questi ultimi, amplificato di recente dalle nuove modalità di partecipazione e possibilità di espressione del dissenso sui social media.

Le pubblicità, omettendo o nascondendo le reali inclinazioni del brand, diventano sempre più distanti da un consumatore responsabile, informato come quello contemporaneo. Con l'avvento della cosiddetta società post–crescita (Fabris 2010), l'incanto assume una connotazione negativa diventando illusione e il pubblico, sempre più disincantato, percepisce una rottura del patto di fedeltà proposto dal brand. Il brand, come evidenziato da Douglas Holt (2004), deve rendere conto delle tensioni culturali e agire per offrire il proprio contributo.

Si verifica così un crescente disincanto, che sembra richiamare quella concezione negativa della pubblicità degli anni Sessanta, quando veniva associata ad attività persuasive in grado di manipolare le coscienze dei consumatori. In questo periodo, tuttavia, le critiche assumono una portata più ampia, che chiama in causa non tanto gli effetti del mezzo quanto dimensioni specificamente identitarie. Il dibattito sulla mercificazione del corpo femminile, ad esempio, rientra in questa forma di disincanto, così come le contraddizioni sperimentate da alcuni brand, che rivelano una mancata coerenza tra progetti identitari esplicitati nella propria vision rispetto a quanto effettivamente messo in pratica con le politiche aziendali. La scarsa attenzione all'ambiente, ai diritti degli animali, ai diritti umani e alle condizioni dei lavoratori in particolare originano fronti di contestazione, che assumono forme espressive più o meno marcate, dalla rottura del patto di commitment alle campagne di boicottaggio sul web.

In termini narrativi, si passa dalla congiunzione tra brand e consumatore a una disgiunzione, che presuppone, nel livello più profondo

della significazione, un investimento assiologico negativo nei confronti dei valori proposti da brand. Tali valori non rientrano più nelle aspirazioni del consumatore, che si caratterizza sempre più per un non voler far parte del mondo possibile messo in scena dal brand.

Per rispondere al crescente disincanto, il discorso di marca muta le sue traiettorie discorsive tendendo verso la sfera dei "valori utopici", con riferimento alla tassonomia di Jean Marie Floch sui valori di consumo, per rivolgersi così agli ideali e alle aspirazioni esistenziali dei consumatori: l'obiettivo diventa quello di elevare la propria immagine, di "re–incantare", attraverso narrative in grado di mostrare il proprio contributo al miglioramento delle condizioni di vita umane, così come alla salvaguardia dell'ambiente e dei diritti degli animali. I brand si propongono come promotori di cambiamento, per contribuire alla creazione di un mondo migliore attraverso un programma di impegno.

In questo contesto, *è interessante osservare come da un punto di vista sociosemiotico,* la pubblicità commerciale stia riducendo la distanza dal campo della pubblicità sociale. Un processo che non è del tutto inedito, come mostrano le campagne dei brand Benetton e Moschino negli anni 90); ma se prima si trattava di provocazioni, esperimenti, ora le esplorazioni nel campo del sociale diventano un aspetto determinante per la marca responsabile.

Partendo da quanto esposto nella sezione precedente, questa parte del lavoro si propone di esplorare le intersezioni tra il linguaggio pubblicitario e quello dell'etica, con particolare attenzione alle forme di dialogo, contaminazione e ibridazione che si sviluppano nel contesto dei consumi contemporanei. In un panorama in cui il disincanto verso i tradizionali meccanismi persuasivi della pubblicità è diventato sempre più marcato, si assiste a un tentativo da parte del discorso pubblicitario di recuperare una relazione significativa con il pubblico attraverso nuove modalità di coinvolgimento simbolico.

L'ipotesi che guida questa riflessione è che la pubblicità, pur mantenendo la propria finalità commerciale, possa assumere – almeno in alcuni casi – il ruolo di veicolo di istanze etiche, contribuendo alla costruzione di immaginari collettivi fondati su valori positivi come la sostenibilità, la solidarietà, l'inclusione, la cura dell'ambiente o la consapevolezza sociale. In questo senso, si può parlare di un processo di

re–incanto, in cui la pubblicità tenta di riattivare una dimensione emozionale e valoriale, non più soltanto legata alla sfera dei desideri individuali, ma aperta a una riflessione più ampia sui modi di vivere, consumare e abitare il mondo.

Da alcuni anni, seguendo il trend del naturalismo e andando incontro alla richiesta da parte del consumatore di una maggiore attenzione nei confronti dell'ambiente, sono diventate sempre più numerose le marche che hanno iniziato a trattare tematiche di carattere etico attraverso le proprie scelte produttive e comunicative: "dalle campagne pubblicitarie alle tipologie di packaging, dalla scelta dei materiali a quella dei componenti dei prodotti, dall'organizzazione di eventi alla sponsorizzazione di iniziative per la salvaguardia dell'ambiente e degli animali. Del resto, per essere culturalmente attuale, una marca non può ignorare i grandi cambiamenti che stanno interessando la società contemporanea e, di conseguenza, il mondo dei consumi" (Boero 2022, p. 21).

La marca, infatti, è soggetta al cambiamento e, nel suo divenire storico, ha interpretato ruoli e funzioni estremamente diversi, ogni volta incorporando le dimensioni precedenti. Inizialmente parte del flusso globale dell'intera comunicazione dell'impresa, poco alla volta ha recuperato una sua autonomia e ha iniziato a porsi sempre più come risorsa concettuale, come strumento in grado di produrre storie caratterizzate da una morale e da un addensato di valori e significati da trasmettere al pubblico (Marrone 2007). L'adesione ai grandi valori etici e sociali, e dunque la vocazione educativa della marca, è il tratto distintivo delle marche culturalmente più attuali e rappresenta solo il momento finale del lungo percorso che la marca ha conosciuto nel suo divenire storico (Codeluppi 2020; Polesana 2019). Il perseguimento dell'etica riguarda da un lato l'impegno dell'impresa nel rispetto dell'ambiente, delle condizioni dei lavoratori, della qualità delle proprie produzioni; dall'altro la volontà di contribuire con i propri progetti alla tutela dell'ambiente, al miglioramento della società e del contesto culturale in cui i propri referenti operano.

La pubblicità, da questo punto di vista, può svolgere un ruolo centrale. Attraverso le sue narrazioni contribuisce alla promozione di valori etici e alla costruzione di un rapporto tra uomo e natura improntato su simili valori. Se la pubblicità in passato era messa sotto accusa per le sue

finalità persuasive, oggi viene sempre più vista come mezzo in grado di orientare programmi narrativi profondi, che poggiano sui grandi valori etici: la sostenibilità, i diritti, l'inclusione.

La pubblicità commerciale può trattare tematiche di carattere etico in modo diretto o indiretto. Nel primo caso la pubblicità esplicita la sua intenzione di sensibilizzare il proprio pubblico su una determinata tematica o di proporre modelli comportamentali, mettendo in secondo piano il prodotto o il servizio; nel secondo caso la proposta è invece indiretta e si evince attraverso le pratiche relazionali e i modelli di consumo rappresentati nel testo: "possiamo avere dunque pubblicità che parlano di temi etici e pubblicità che pubblicizzano prodotti etici" (Boero 2022, p. 26). Non bisogna dimenticare poi che la pubblicità è regolata da un suo codice etico, che stabilisce i limiti di azione del discorso pubblicitario. La pubblicità deve essere corretta, veritiera; non deve essere ingannevole o offensiva.

Oltre a un'etica nella pubblicità si può parlare dunque anche di un'etica della pubblicità. In questa sede l'area di osservazione sarà circoscritta ad alcune pubblicità che trattano tematiche connesse alla tutela dell'ambiente e alla sostenibilità, alle problematiche legate alla parità di genere e alla necessità di istruire l'Intelligenza Artificiale per evitare l'identificazione con modelli irrealistici di bellezza. In tutti questi casi il marchio scompare, così come la finalità commerciale diretta del testo, per mettere in primo piano un messaggio di carattere etico e sociale.

Relativamente al tema della tutela dell'ambiente, è possibile fare riferimento a diverse macroaree, tra le quali la riduzione delle emissioni, il riciclo, le pratiche di acquisto. Per quanto riguarda il discorso della riduzione delle emissioni, numerosi spot provengono dal settore automobilistico, dove si insiste molto sul passaggio ad automobili ibride o elettriche. Già nel 2011 il marchio Nissan invitava a riflettere sull'importanza dell'elettrico attraverso lo spot "What if everything run on gas?". Per rispondere a questa domanda, lo spot ricorre all'umorismo, mostrando come sarebbe un mondo senza elettricità. La narrazione si basa su un collage di scene quotidiane rese divertenti dal dover ripensare tutte le pratiche d'uso degli oggetti ipotizzando l'assenza di elettricità e l'uso degli stessi facendo ricorso al gas: una serie di scene inverosimili, che rendono implausibile l'uso stesso di vetture a gas.

Nel 2021 anche il marchio Toyota ha ripreso il tema delle emissioni zero, raccontando l'idea di un mondo possibile, dove le emissioni sono azzerate. Si invita lo spettatore a immaginare come possa essere tale mondo: da un mondo disordinato, caotico, inquinato, si arriva così a uno senza limitazioni e barriere, a un futuro migliore e possibile. Si parte da un "prima", disforico, per arrivare a un "dopo", ancora da costruire e desiderabile. In entrambi i casi si punta sull'idea del contributo alla costruzione di un mondo migliore, sebbene con strategie diverse: nel primo caso per differenza, mostrando come sarebbe un mondo senza energia; nel secondo per analogia, mostrando come sarebbe il mondo usando solo vetture elettriche, in un futuro privo di emissioni.

Un altro tema presente nella pubblicità è quello relativo agli acquisti e ai consumi responsabili. Un esempio in proposito è dato dallo spot "Coop cambia il mondo" (2020) sulla spesa intelligente, che attraverso un susseguirsi di immagini racconta l'impatto della nostra spesa quotidiana sull'ambiente.

Emergono i temi della responsabilità e della scelta: si chiama in causa l'intervento attivo del consumatore, che può diventare protagonista di un cambiamento. Il tema viene figurativizzato attraverso il viaggio di un carrello pieno di prodotti della spesa, che mostra le conseguenze e il possibile impatto sull'ambiente legato alle nostre scelte di consumo. Anche in questo testo si rileva la messa in scena di un mondo migliore, costruito strategicamente non come realtà utopistica e irraggiungibile ma come obiettivo realistico e raggiungibile attraverso un programma narrativo basato sull'impegno, sulle azioni concrete.

Il discorso delle scelte quotidiane viene ripreso anche dalla campagna Plenitude (2022), il nuovo marchio di Eni gas e luce, ispirata alla *Primavera* di Botticelli.

Nello spot si fa leva sulla contaminazione tra il linguaggio pubblicitario e quello artistico, due mondi apparentemente molto distanti e con fini divergenti, ma che in realtà dimostrano di avere diversi punti in comune, tra cui quello di esercitare un'azione di reincanto. L'etica entra in relazione con l'estetica, rivelando un'estensione del campo di azione e delle finalità del discorso pubblicitario contemporaneo (Boero 2025).

La pubblicità va incontro al discorso etico anche parlando di famiglia, diritti delle donne, modelli di bellezza e stereotipi di genere ai

tempi dell'Intelligenza Artificiale. Da questo punto di vista la pubblicità da un lato può farsi portatrice di ideologie legate a una specifica concezione di maternità, confinata all'ambito della nutrizione e della cura, dall'altro può incidere sullo sradicamento di queste stesse ideologie. I discorsi dei media e la comunicazione pubblicitaria stanno infatti attualmente dando sempre più spazio alle problematiche che possono verificarsi nel periodo postparto, come la depressione, l'ansia e il baby blues.

Uno spot commerciale volto a far luce sugli effetti collaterali dell'essere madre è la campagna dei prodotti professionali Baby Dove intitolata "#OneRealPressure", pubblicata negli Stati Uniti nel 2022 in occasione della festa internazionale della mamma, condivisa online sui social media e attraverso il sito web dell'azienda, in collaborazione con Postpartum Support International (PSI) (Boero e Greco 2022). La campagna pubblicitaria punta sulla valorizzazione del concetto di imperfezione, sottolineando la relazione tra pressione (esperienza post–natale) e bellezza (missione principale dell'azienda), attraverso l'uso combinato di musica (una versione alternativa e meditata di "Under Pressure" dei Queen), immagini e componente informativa (indicazione del numero di donne colpite dalla pressione postpartum). Il cortometraggio termina con un invito all'azione, un'interpellazione diretta dell'enunciatario, incoraggiando le madri a condividere la propria esperienza attraverso l'hashtag #OneRealPressure per supportare altre mamme nella stessa condizione. Il marchio si pone come mediatore, enunciando l'identità di un soggetto in grado di creare connessione, di esortare i neogenitori ad avere fiducia nelle proprie capacità, nonostante tutte le difficoltà che potrebbero incontrare.

Il tema dei diritti delle donne e della parità di genere emerge in modo ancora più evidente nello spot Tim del 2023, "La parità non può aspettare". Due protagonisti, un uomo e una donna, sono all'interno di un labirinto. Alcuni quesiti determinano la possibilità di prosecuzione e uscita dal labirinto per ciascuno dei due. "Hai progetti per il tuo futuro?" è la prima domanda che i due personaggi incontrano nel loro percorso. Proseguono entrambi nella stessa direzione, per poi doversi separare dinanzi a quesiti che hanno richiesto risposte differenti: "Avere figli ti ha penalizzato?"; "Guadagni meno del tuo collega"; "Hai subito

molestie?". Le risposte della protagonista dello spot sono quelle che molte donne in Italia avrebbero dato, ritrovandosi così a perdersi tra una problematica e l'altra.

L'uomo trova prima e più semplicemente l'uscita, mentre la donna rimane intrappolata nel labirinto, metafora di una società nella quale le differenze di genere sono ancora profondamente marcate. Un tacco rosso, figura che veicola il tema della violenza contro le donne, diventa il mezzo per infrangere il muro del labirinto e vedere infine la luce. Il marchio fonda tutta la narrazione su un *débrayage* di tipo enunciativo, creando un effetto referenziale e oggettivato. Solo un'inquadratura finale, nella quale compare il nome del brand Tim, rende evidente che si tratta di una pubblicità commerciale. La marca infatti scompare dietro la narrazione e solo alla fine rivela la propria presenza, testimonianza della volontà del discorso pubblicitario di mettere in secondo piano l'aspetto commerciale a favore di una visione più ampia, che vira verso il piano etico–valoriale.

La tendenza al discorso etico compare anche nel tentativo di una gestione delle immagini rispettosa delle diversità, in direzione di un concetto di bellezza autentica e realistica. Esemplificativo, in proposito, è lo spot "The Code" (2024) del marchio Dove, che celebra 20 anni di campagne inclusive e promuove la necessità di educare l'Intelligenza Artificiale. Lo spot parte da uno studio condotto da Dove, dal quale emerge che una donna su tre sente il bisogno di cambiare il proprio aspetto dopo essere stata esposta a immagini generate con tecnologie di Intelligenza Artificiale che ritraggono modelli estetici irraggiungibili. La bellezza risulta essere motivo di ansia per le donne, anche a causa degli stereotipi irrealistici diffusi dai media e dalla società: ansia alla base di insicurezze che possono portare a manipolazioni e distorsioni del volto e del corpo nel tentativo di raggiungere un'impossibile perfezione. Per difendere il concetto di bellezza autentica, il brand promette di non utilizzare l'Intelligenza Artificiale all'interno delle sue pubblicità. La pubblicità si fa portatrice di questi valori con il fine di contribuire alla costruzione di un concetto di bellezza fondato sull'autenticità, sull'unicità, promuovendo modelli realistici di bellezza, e l'educazione dell'Intelligenza Artificiale appare fondamentale in questo senso.

La pubblicità etica proietta dunque all'interno dei propri discorsi il profilo di un enunciatario responsabile, informato, consapevole,

interessato a contenuti e pratiche che possano effettivamente contribuire alla costruzione di una società più equa, inclusiva, rispettosa dell'ambiente, dei diritti umani e degli animali. Pubblico che non è più un semplice spettatore passivo, ma un interprete attivo che coglie le implicazioni etiche dei messaggi pubblicitari.

In questo senso, il *re–incanto* offerto dalla pubblicità non rappresenta solo la risposta alla crisi della fiducia nel brand o alla perdita dell'aura simbolica dei prodotti, ma anche la proposta di un futuro diverso, in cui l'estetica si intreccia all'etica, la fascinazione alla riflessione. La pubblicità non si limita a rappresentare la realtà: la reinventa, recuperando il valore del meraviglioso in una forma critica e consapevole, capace di generare nuovi immaginari e rinnovate forme di coinvolgimento spirituale e culturale.

4. Conclusioni

Arrivando alle conclusioni, in termini semiotici, è interessante riflettere sul percorso diacronico compiuto dalla pubblicità in relazione alle pratiche di incanto, disincanto e reincanto. Dalla connessione con la dimensione del magico e del meraviglioso (incanto), alla disgiunzione, alla rottura (disincanto), fino a una nuova apertura e riunificazione in una forma diversa rispetto a quella dell'incanto, che si lega al concetto di meraviglia fondato sulla fiducia, in un percorso che vira verso l'area dei valori utopici.

La pubblicità, tradizionalmente percepita come uno strumento persuasivo e commerciale, può appropriarsi di una dimensione etica, trovare nuove forme di vicinanza con il proprio pubblico, grazie alle strategie di re–incanto. Questo avviene attraverso l'uso di narrazioni che non si limitano a esaltare prodotti o servizi, ma che incorporano valori universali e prospettive di sostenibilità, responsabilità e solidarietà, evocando scenari futuri desiderabili. In questo senso, il re–incanto non è un mero ritorno al fascino degli esordi, ma una rilettura consapevole, che mira a riconnettere il pubblico a un senso di responsabilità collettiva e meraviglia per il pianeta.

L'etica si radica nella narrazione non solo come contenuto, ma anche come modalità di relazione tra il brand e il pubblico: una promessa

di impegno reale, verificabile, di autenticità. Non si tratta di proporre verità assolute, bensì di costruire una narrazione trasparente e responsabile, capace di integrare il disincanto — ossia il riconoscimento della pubblicità come costruzione – con una rinnovata fiducia nei valori e nelle possibilità che essa suggerisce. La sostenibilità ambientale, la lotta alle disuguaglianze, o la promozione di stili di vita più consapevoli diventano temi centrali in questa dinamica.

Attraverso il re–incanto, la pubblicità diventa uno spazio in cui valori come l'autenticità, la consapevolezza e la possibilità di cambiamento trovano una forma espressiva che sfida il disincanto del pubblico, riaprendo uno spazio di dialogo e riflessione critica. Uno spazio destinato ancora a mutare e che inevitabilmente chiama a sé ulteriori forme di indagine e di attenzione.

Riferimenti bibliografici

Barthes R. (1964) *Retorique de l'image*, "Communications", 4, 40–51 (trad. it. *Retorica dell'immagine*, in Barthes R. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, 22–41).

Bettelheim B. (1976) *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Alfred A. Knopf, New York (trad. it. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici*
delle fiabe, Feltrinelli, Milano 1984).

Bianchi C. (2005) *Spot. Analisi semiotica dell'audiovisivo pubblicitario*, Carocci, Roma.

——. (2020) "La pubblicità d'autore tra spot e cortometraggi", in M. Federico e R. Ragonese (a cura di), *Pubblicità e cinema. Testi e contesti tra semiotica e marketing*, Carocci, Roma, 91–124.

Boero M. (2022) *Natura, clima, sostenibilità. Il linguaggio pubblicitario tra etica e semiotica*, "Filosofi(e)Semiotiche", 9(1): 21–31.

——. (2025) *Tra etica ed estetica. Nuove traiettorie del discorso pubblicitario*, "Ocula", 26(33): 30–49.

—— e F. Cruciani (2020), *Pubblicità mitiche: il caso delle fiabe*, "Filosofi(e) Semiotiche", 7(1): 38–48.

——. e C. Greco (2022) *Beyond the Myth. The Perfection of Being Imperfect Mother in Contemporary Advertising*, "Lexia", 41–42: 359–384.

Bruckner P. (2000) *L'Euphorie perpétuelle: Essai sur le devoir de bonheur*, Grasset, Paris.

Codeluppi V. (2020) *Semiotica e pubblicità: il problema della marca*, "Filosofi(e)Semiotiche", 7(1): 78–87

De Simone A. (2020) *L'ultimo classico – Max Weber. Filosofo, politico, sociologo*, Mimesis, Milano.

Dusi N. e C. Bianchi (a cura di) (2019) *David Lynch. Mondi intermediali*, Franco Angeli, Milano.

Eco U. (1968) *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano.

Fabris G. (2010) *La società post–crescita. consumi e stili di vita*, Egea, Milano.

Floch J.M. (1990) *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Puf, Paris (trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni le strategie*, Franco Angeli, Milano 1992).

Gauchet M. (1992) *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Einaudi, Torino.

Holt D. (2004) *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*, Harvard Business School Press, Boston.

Lombardi M. (a cura di) (2001) *Il dolce tuono – Marca e pubblicità nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano.

Marrone G. (2007) *Il discorso di marca. Modelli semiotici per il branding*, Laterza, Roma–Bari.

Traini S. (2005) *Estesie di marca. Aspetti sensoriali e somatici della brand Communication*, "Ocula", 6: 1–20.

——. (2008) *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*, Bompiani, Milano.

Polesana M.A. (2019) *Pubblicità e valori. Nuovi consumi e nuovi messaggi per una società che cambia*, Franco Angeli, Milano.

Semprini A. e P. Musso (2001) *Dare un senso alla marca*, in M. Lombardi (a cura di), *Il dolce tuono*, Franco Angeli, Milano: 43–66.

Seguelà J. (1988) *Hollywood lava più bianco. Il manifesto della pubblicità spettacolo*, Lupetti, Milano.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591622
pp. 423-445 (giugno 2026)

ANTHROPOLOGISTS IN CINEMA
THE RESACRALISATION OF REALITY THROUGH PERFORMATIVE RITUAL

IRENE DORIGOTTI

Titolo in italiano: *Antropologi nel cinema: la risacralizzazione della realtà attraverso il rituale performativo*

Abstract: This paper examines how visual anthropology and cinematic practice converge in the resacralization of reality through performative ritual. Drawing on eight years of fieldwork (2015–2023) across multiple sites — the Shroud of Turin exhibition, Vietnam, Mexico, Cambodia, and Sardinia — this research explores how the anthropologist-filmmaker engages in both documenting and co-creating sacred experiences. Through Victor Turner's "anthropology of experience," combined with theories of performance, space, and visual representation, I argue that ethnographic cinema functions not merely as documentation but as a transformative medium that resacralizes reality. This work culminated in the epic film *Across* (2023), premiered at Venice Film Festival. The paper integrates frameworks from visual anthropology, performance studies, spatial anthropology, and art theory to demonstrate how the camera becomes an instrument of sacred revelation, transforming the anthropologist into both witness and participant in the ritual creation of meaning. The analysis moves through four ethnographic sites, examining how pilgrimage, syncretic ritual, and performative intervention create new forms of the sacred in contemporary life. By positioning the filmmaker as ritual specialist, this research contributes to debates on ethnographic authority, sensory anthropology, and the possibilities of visual knowledge production in an age of liquid modernity.

Keywords: Visual anthropology; Ethnographic film; Ritual; Sacred; Performance

1. Introduction: Cinema and the sacred

Victor Turner's "anthropology of experience" (Turner e Bruner 1986) provides a crucial framework for understanding how anthropologists who produce films engage in the resacralization of reality. Cinema amplifies the ritualization of experience through its capacity to capture, transform, and redistribute sacred moments across time and space. As André Bazin argued, film possesses a unique "ontology of the photographic image" — the camera reveals something essential about reality, bringing to light what was hidden (Bazin 1967, pp. 13–14). In ethnographic filmmaking, this revelatory power extends to the sacred itself.

Susan Sontag observes that "To photograph is to appropriate the thing photographed" (Sontag 1977, p. 4). The camera transforms sacred experiences, creating new sacred objects — the films themselves. Yet this transformation is not merely appropriation but also revelation and resacralization.

Michael Taussig asks "What color is the sacred?" suggesting the sacred manifests in liminal, chromatic experiences beyond rational categorization (Taussig 2009, pp. 1–3). The sacred appears in transitions, in threshold moments — precisely the phenomena that cinema excels at capturing.

Jean Rouch's *Les Maîtres Fous* (1955) exemplifies this approach. Rouch coined "anthropologie partagée" (shared anthropology), suggesting ethnographic subjects should participate in filmmaking (Rouch 2003). This democratization of anthropological authority points toward more ethical and collaborative knowledge production.

This paper emerges from an eight-year filmmaking and research project (2015–2023) culminating in *Across*, a 77-minute epic film exploring the sacred through multiple sites. The project employed multi-sited ethnography (Marcus 1998), combining participant observation, visual documentation, and performative intervention. Sites included: the Shroud of Turin exhibition (2015), Caodaist temples in Vietnam (2017), syncretic rituals in Chamula, Mexico (2017), and a created ritual performance at Piscinas, Sardinia (2018).

1.1. *The ritual and the sacred in cinematic representation*

Representational practices play vital roles in understanding and transmitting experiences. Turner highlights the usefulness of these practices in recreating and rethinking past events (Turner e Bruner 1986, pp. 33–37). However, the recreation of an event can never fully capture the original occurrence.

Despite these limitations, experiences can be transferred through various mediums. As Les Roberts argues, "Space is not a container for experience but is itself experientially constituted" (Roberts 2018, p. 15). The filmmaker does not merely document space but participates in its phenomenological construction, creating "spaces in-between" where multiple orders of meaning coexist (Roberts 2018, pp. 39–51).

1.2. *Analyzing the sacred icon: The Shroud of Turin*

When considering the Shroud of Turin as sacred icon, anthropologists must examine how this phenomenon meets pilgrims' needs within shared semantic framework. The symbolic efficacy, as discussed by Lévi-Strauss, extends beyond personal experiences, creating powerful communal significance (Lévi-Strauss 1963, pp. 186–205). The Shroud functions as master symbol that organizes and makes meaningful the chaotic experience of faith, suffering, and redemption.

The Shroud exists in curious ontological space. Scientifically, its authenticity remains contested. Yet this contestation does not diminish its sacred power. As Alfred Gell argues, the power of art objects derives from their capacity to act as agents in the social world (Gell 1998, pp. 16–27). The Shroud acts: it draws millions of pilgrims, generates intense emotions, structures experiences of transcendence.

2. The pilgrims' voice: Ethnographic encounters at the Shroud

2.1. *Lorenzo Ceribelli — Chief of the Shroud volunteers*

[Interview conducted at Porta Palatina Park, Turin, May 15, 2015. Wearing sunglasses and gray hats, he bears striking resemblance to George Clooney. Children play in background, their voices creating ambient soundscape that speaks to intersection of sacred and everyday life.]

Lorenzo Ceribelli: "Love is the Shroud. It's written in the Gospel, there is no greater love than to lay down one's life for one's friends. The Shroud is the same as being at the Sepulchre. I cannot see them as separate. Every time, the emotion I feel when I go to Jerusalem is the same emotion I feel every time I see the Shroud. Especially in the end, the photographic negative appears, the photographic negative of Jesus. It's always a strong emotion."

Lorenzo's testimony reveals what Turner calls "communitas" — the sense of undifferentiated, egalitarian community that emerges in liminal ritual spaces (Turner 1969, pp. 96–97). The Shroud creates spatial and temporal threshold where Jerusalem and Turin, past and present, collapse into singular sacred experience. For Lorenzo, the Shroud is not merely representation of Christ but presence — the Sepulchre itself, transported across time and space. This conflation of sign and referent, typical of religious experience, demonstrates how sacred objects escape semiotic reduction.

The reference to the "photographic negative" is crucial. When the Shroud was first photographed in 1898, the negative revealed an image more legible than the cloth itself — as if the Shroud were itself a negative, waiting for technological mediation to reveal its truth. This uncanny convergence of ancient relic and modern technology contributes to the Shroud's power in contemporary context. As Walter Benjamin noted, mechanical reproduction changes the relationship between artwork and viewer (Benjamin 1968). Yet here, reproduction does not diminish aura — it amplifies it, making the sacred more rather than less powerful.

2.2. *Sergio Sgambeterra — Emergency medical doctor*

[Interview conducted May 18, 2015. Responsible for emergency medical services at the Shroud exhibition, Dr. Sgambeterra has dealt with major disasters including earthquakes for Italian Civil Protection. He wears Medical Service uniform: black polo shirt and technical pants. His professional demeanor contrasts with emotional intensity of his words.]

Sergio Sgambeterra: "The most beautiful thing, in my opinion, is to be silent. To be quiet in contemplation. Finally, a personal moment of reflection in which it is the Shroud that speaks to you."

Sgambeterra's emphasis on silence points to what Taussig describes as "public secret" — knowledge generally known but inarticulable (Taussig 1999, pp. 2–3). The Shroud communicates beyond language, requiring silence to be heard. This insistence on non-verbal communication challenges logocentrism of Western academic discourse. Some knowledge cannot be spoken, only experienced. The anthropologist-filmmaker faces challenge of representing this silence cinematically — not as absence but as presence, not as void but as plenitude.

The doctor's professional background adds layer of meaning. Having responded to disasters, having seen suffering and death, he approaches the Shroud not with naive faith but with experiential knowledge of human fragility. His testimony suggests the Shroud speaks not despite but through suffering — it is relic of torture and death transformed into source of consolation and meaning. This alchemical transformation lies at the heart of Christian soteriology and finds material expression in the cloth.

2.3. *Corrado Loisi — Retired volunteer coordinator*

[Interview conducted May 20, 2015. Corrado coordinates all Shroud volunteers. He is kind and simple man whose gentle demeanor masks profound organizational capacity and spiritual commitment.]

Corrado Loisi: "It's a bit difficult to explain. Like an attraction, something, an attitude where you start looking at this image and you ask yourself, 'What is it?'"

Corrado's difficulty in articulating his experience is itself revealing. The sacred exceeds available linguistic categories. His use of "attraction" — almost gravitational metaphor — suggests the Shroud exerts force, pulls viewers toward it. This agency of the object, its capacity to act upon subjects, exemplifies Gell's theory of art's agency (Gell 1998). The Shroud is not passive object but active agent, initiating relationships, compelling responses, structuring experiences.

The question "What is it?" hangs unanswered. This perpetual questioning — not resolved but sustained — characterizes authentic religious experience. Certainty would close the sacred encounter; uncertainty keeps it open, generative, alive. The Shroud's power resides partly in its ambiguity, its resistance to final interpretation. As Clifford Geertz notes, "Man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun. I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning" (Geertz 1973, p. 5). The Shroud is one such web — densely woven, impossibly complex, demanding interpretation yet resisting closure.

3. Symbolic interpretation and semiotics of the sacred

3.1. *The Shroud as semiotic system*

From semiotic perspective, the Shroud represents complex system of signs. Its image, said to be photographic negative of Christ's body, triggers contemplation on mystery of faith and incarnation. Roland Barthes' concept of mythologies applies here: the Shroud mythologizes Jesus, transforming historical fact into symbolic narrative (Barthes 1957, pp. 109–159). For Barthes, myth is "type of speech" — second-order semiological system where signs become signifiers for ideological meanings (Barthes 1957, p. 115). The Shroud operates precisely as such second-order system, transforming linen cloth into cosmic symbol.

The rituals surrounding the Shroud evoke liminality — state where ordinary boundaries suspend (Turner 1969, pp. 94–130). Participants experience profound transformations, bridging earthly and divine.

Turner describes liminal personae as "threshold people" who "elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space" (Turner 1969, p. 95). Pilgrims at the Shroud become temporarily liminal — suspended between belief and doubt, presence and absence, past and present.

3.2. *Negotiating access: Fieldwork encounter at the Shroud*

[Field notes, May 21, 2015]

In heart of Turin, amidst solemnity of religious pilgrimage, the Shroud stands as focal point of faith and historical intrigue. Yet beyond its spiritual significance, the Shroud also presents practical challenge for researchers navigating its cultural and security protocols. This section reflects on fieldwork encounter where these elements converge, illustrating complexities of conducting ethnographic research in sensitive cultural and religious contexts.

Upon arrival at Shroud checkpoint, adorned with metal detectors and vigilantly monitored by police officers conducting anti-terrorism checks, the atmosphere is immediately imbued with a sense of security and protocol. This setting not only underscores reverence and importance placed on safeguarding revered religious artifact but also sets stage for negotiation between research objectives and local regulations.

Dialogue ensues between myself (accompanied by Corrado, volunteer coordinator) and vigilant police officer:

Police Officer: "Is that a camera? Are you planning to take photos here?"

Corrado: "You tell us if there are any restrictions, and if so, no problem."

Police Officer: "Are you planning to take photos?"

Corrado: "Let's not say no to photos. It's video recording. It would be video footage. What do you say?"

Police Officer: "No, you can't do that."

In this exchange, the researcher navigates initial challenge of understanding and adhering to local regulations governing photography and

video recording at the Shroud. This negotiation is not merely matter of compliance but delicate balance of respecting cultural sensitivities and operational protocols while pursuing research agenda. As Annette Weiner notes in her work on inalienable possessions, sacred objects carry restrictions precisely because they concentrate cultural value and identity (Weiner 1992, pp. 6–10). To film the Shroud would be to appropriate that value in potentially problematic ways.

The encounter highlights practical challenges inherent in conducting ethnographic fieldwork in highly regulated and culturally significant sites. It underscores researcher's need for flexibility, adaptability, and diplomatic skills to negotiate access and permissions while maintaining integrity of research process. Moreover, beyond logistical considerations, such encounters offer insights into broader socio-cultural dynamics at play. The presence of security measures reflects contemporary concerns around safeguarding cultural heritage and managing public access in an era marked by global security challenges.

This checkpoint serves as a liminal threshold, marking transition between everyday reality and sacred realm of pilgrimage — what Roberts calls "space in-between" where multiple orders of meaning coexist (Roberts 2018, pp. 39–51). The metal detectors and police presence introduce a modern security apparatus into ancient religious ritual, creating an uncanny juxtaposition that speaks to how the sacred must negotiate with secular power in contemporary world.

3.3. *Security, structure, and personal meaning*

Pilgrims often find comfort in familiar structures provided by religious authorities and cultural narratives. These preestablished frameworks guide experiences, reinforcing beliefs through collective ritualistic participation. As Émile Durkheim argued in *The Elementary Forms of Religious Life*, religion is fundamentally social — it creates and sustains collective consciousness through shared rituals (Durkheim 1995 [1912], p. 44). The Shroud exhibition exemplifies this: millions of individuals undergo highly structured, choreographed experience designed to produce particular affective and spiritual responses.

Material and Ceremonial Structure: The Catholic Church, as master of ritual and ceremony, constructs highly effective frameworks that sustain and reinforce the sacred. The intricacies of the Mass or funeral liturgies exemplify the Church's ability to provide meaningful rituals that resonate deeply with participants, offering comfort and sense of closure that secular ceremonies often struggle to match. The Shroud exhibition follows similar logic: long queues, hushed atmosphere, limited time before the cloth, all combine to create experience of scarcity, anticipation, and finally, revelation.

Personal Takeaways: Each pilgrim's interpretation and internalization of experience are highly individualized. While some may reaffirm their beliefs, others might reinterpret the event in personal and unique ways, adapting shared experience to their particular life circumstances and spiritual needs. This tension between collective structure and individual experience characterizes all ritual, as Victor Turner recognized. Ritual provides framework, but meaning emerges in interaction between framework and individual interpretation.

4. The creation narrative as visual metaphor

The opening lines of Genesis resonate deeply within visual anthropology. The primordial chaos ("tohu va-vohu") and darkness ("choshech") set stage for transformative act of creation. In visual anthropology, this pre-creation state can be likened to raw footage collected during fieldwork. The 120 hours of footage I collected existed initially as chaos — disconnected scenes, partial conversations, fragments of rituals. The creative act of editing becomes process of bringing order, of speaking light into darkness.

"Elohim said, 'Let there be light,' and there was light" (Genesis 1:3). For visual anthropologists, bringing light parallels making invisible visible. As Bazin writes, "The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it" (Bazin 1967, p. 14). Cinema becomes medium of revelation, bringing sacred truths into visibility.

5. Multi-sited journeys: Light, pilgrimage, and transcendence

5.1. *The luminous journey: Vietnam and the poetics of light*

[Field notes, Vietnam, February–March 2017]

"The sky is dark, small lanterns illuminate it at night with delicacy of peach blossoms. The lanterns crawl, illuminating water with force of love."

Light serves as a powerful metaphor for hope, guidance, and revelation. Tim Ingold reminds us that perception is active engagement: "To perceive the environment is not to look upon it, or to represent it, but to carry on in it" (Ingold 2000, p. 162). Light is medium through which we engage with surroundings.

In Vietnam, light takes on particular qualities. The tropical sun creates harsh contrasts, deep shadows, brilliant highlights. The lanterns floating on water offered answer: we use small lights to navigate darkness, creating points of orientation, moments of beauty.

5.2. *The pilgrimage: A search for transcendence*

[Ethnographic narrative, Vietnam and Cambodia, 2019]

My pilgrimage explores anti-materiality of the sacred. It is disordered but sincere search for new truth that resonates with Buddhist concept of Dharma: ultimate purpose of universe and life. This path is marked by encounters with ephemeral visions in caves, Caodaist chants echoing through temple courtyards, exhilarating climbs in mountains of Vietnam, and nocturnal meditations in temples where incense smoke curls upward like prayers made visible.

These experiences highlight diverse expressions of the sacred and profound impact of place and ritual in shaping spiritual journeys. As ethnographer, my role involves immersing myself in these experiences, not merely as observer but as participant. This dual engagement allows for capturing richness of these encounters, providing nuanced understanding of interplay between physical and metaphysical.

Victor Turner's concept of "liminal phase" is particularly relevant here: "The attributes of liminality or of liminal personae ('threshold people') are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through network of classifications that normally locate states and positions in cultural space" (Turner 1969, p. 95). My pilgrimage can be seen as liminal journey, navigating between mundane and sacred, known and unknown, self and other.

5.3. *The contemporary context*

This journey is set against backdrop of world marked by profound disconnection. Zygmunt Bauman's concept of "liquid modernity" provides framework for understanding this contemporary context — where stable structures, relationships, and identities give way to constant flux and uncertainty (Bauman 2000, pp. 1–15). In such world, search for sacred becomes simultaneously more difficult and more necessary.

The contemporary sacred is fugitive, mobile, adaptable. It appears in unexpected places: tattoos as spiritual practice, pilgrimages to celebrity death sites. The anthropologist must be attentive to these unexpected manifestations, recognizing that the sacred has not disappeared but mutated.

6. Caodaism: Syncretic spirituality and universal religion

6.1. *The Caodaist temple: A syncretic sacred space*

[Fieldwork observations, Tay Ninh, Vietnam, March 2017]

These all-white worshippers are Caodaists, adherents of syncretic religion that believes God founded all major religions of world: Buddhism, Taoism, Confucianism, Christianity, Islam, and Hinduism. They practice reincarnation; they honor figures from multiple traditions including Jesus, Buddha, Joan of Arc, Shiva, and Victor Hugo. The eclecticism is not random but systematic — Caodaism represents deliberate attempt to synthesize global spirituality into coherent whole.

Caodaism represents unique confluence of multiple religious traditions, reflecting universalistic approach to spirituality. Founded in 1926 in Vietnam, emerging during French colonial period, Caodaism can be understood as creative response to colonialism, globalization, and modernity. Rather than resisting foreign influences, Caodaism absorbs and synthesizes them, creating distinctly Vietnamese spirituality that is nonetheless cosmopolitan and universal.

The eighteen dragon-shaped pillars in Caodaist temples symbolize connection between divine and earthly, creating visual representation of spiritual ascent. Each architectural element carries symbolic weight, creating what Gell calls "distributed object" — artwork whose agency and meaning extend across multiple sites and registers (Gell 1998, pp. 221–258). The temple itself is cosmic diagram, mapping spiritual geography through architectural form.

Victor Turner's concept of liminality applies: "The attributes of liminality or of liminal personae are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through network of classifications that normally locate states and positions in cultural space" (Turner 1969, p. 95). Caodaists, with their syncretic beliefs, inhabit liminal space where they transcend traditional religious boundaries, embodying universal spirituality that refuses conventional categories.

6.2. *Semiotics of Caodaist iconography*

Semiotics, the study of signs and symbols, offers valuable tools for interpreting complex iconography of Caodaism. The Caodaist cosmology presents rich semiotic landscape that must be decoded within its cultural context. Visual and symbolic elements of Caodaist temples, rituals, and scriptures create multi-layered narrative that communicates theological and cosmological ideas.

The Caodaist "Divine Eye" — all–seeing eye in a triangle — serves as the religion's central symbol, representing God's omniscience and unity of all religions. This symbol appears everywhere: on temple walls, in religious art, on ceremonial objects. It functions as what Peirce would call "icon" — sign that resembles what it represents — while simultaneously operating as "symbol" — sign whose meaning is

culturally determined (Peirce 1998). The Divine Eye watches over worshippers, reminding them of their place in cosmic order that transcends individual religions while encompassing them all.

The eye is borrowed from Freemasonry, filtered through French colonial influence, indigenized through Vietnamese cosmology, and universalized through Caodaist theology. This genealogy of symbols demonstrates how the sacred is never pure or original but always syncretic, always borrowed and transformed. The Divine Eye's power derives not from authentic origin but from its capacity to gather and condense multiple meanings, to serve as node in global network of religious imagery.

7. Mexican journeys: Popular religion and vernacular sacred

7.1. *Fieldwork in Oaxaca: Miracles and everyday life*

[Field notes, Oaxaca region, Mexico, November 2016]

When I was in Mexico I was traveling in search of something that we might call "holy" in contemporary life. I was near desert in Oaxaca region when I filmed this scene:

Upon tranquil waters, man appears, seemingly defying natural laws by walking across surface. Above him, condors and vultures circle, casting eerie shadows against azure sky. This surreal tableau unfolds in liminal space where boundaries between myth and reality, sacred and profane, blur and dissolve.

This cryptic encounter embodies intersection of myth and reality, inviting reflection on universal human quest for numinous and extraordinary. My sighting of man walking on water evokes primal myths of miraculous feats, echoing archetypal motif of spiritual transcendence found in diverse cultural narratives. Whether optical illusion, performance art, or genuine miracle matters less than what image reveals about our desire for sacred to break into ordinary reality.

Mircea Eliade, in *The Sacred and the Profane*, argues that sacred manifests through hierophanies — ruptures in ordinary world where

transcendent becomes visible (Eliade 1959). The man on water, whether "real" or not, functions as hierophany, marking moment where everyday reality opens onto something more. The anthropologist's task is not to verify or debunk but to understand how such moments operate, what meanings they carry, what needs they fulfill.

On way back I spent time in collective taxi ("colectivo") that picks up people from neighborhood who want to go to city to access primary resources. These moments of transit become ethnographic goldmines — spaces where people speak freely, where class differences are temporarily suspended, where sacred and profane intermingle naturally.

Man on the Jeep: "La tumba de Jesús es la única que está vacía." ("The tomb of Jesus is the only one that is empty.")

Subsequent dialogue: "¿Tienes la garantía?" ("Do you have the guarantee?")

Boy: "Sí, normas." ("Yes, norms.")

Girl: "De todas y de ninguna." ("Of all and none.")

Boy: "¿Cómo se llama la diosa de la muerte?" ("What's the name of the goddess of death?")

These fragments reveal strong relationship between belief and skepticism, between formal religion and popular spirituality. Mexican religiosity is famously syncretic, blending indigenous beliefs with Catholic orthodoxy in ways that scandalize purists but work for practitioners. The goddess of death — "Santa Muerte" or perhaps Mictecacihuatl — coexists with Jesus, each fulfilling different spiritual needs. This theological eclecticism demonstrates flexibility and pragmatism of popular religion.

7.2. *Fieldwork in Chamula: Tzotzil syncretic rituals*

[Fieldwork observations, San Juan Chamula, Chiapas, Mexico, January 2017]

Conducting fieldwork in Chamula, town in highlands of Chiapas, Mexico, offers profound glimpse into syncretic religious practices of Tzotzil people. This ethnographic account documents visual and

performative aspects of their rituals within community church, highlighting interplay of indigenous traditions and Catholic influences.

On arriving in Chamula, lively scene of chickens and children playing amidst sacks filled with various goods sets tone for community deeply rooted in both tradition and everyday life. The focal point of my observation is small, white church adorned with colorful floral motifs. The nave is strewn with pine needles and fragrant grass ("pashte"), which add rich sensory layer to spiritual environment. The smell is overwhelming — pine resin, copal incense, candle wax, flowers, earth.

Inside the church, the atmosphere is a blend of solemnity and communal engagement. People sit or stand, immersed in their rituals. Candles, fixed to the floor with their own melted wax in careful patterns, flicker in dim light. The floor is covered with layers and layers of wax, built up over years of ceremony. Mirrors attached to statues amplify candlelight, creating dynamic interplay of light and shadow — what Taussig might call "chromatics of sacred" (Taussig 2009). Other statues stand unadorned, absorbing collective spiritual energy of the congregation.

The Tzotzil people of Chamula engage in syncretic rituals that seamlessly blend indigenous traditions with Catholic practices (Gossen 1999). One of the most distinctive elements is the use of Coca-Cola and "pulque" (fermented agave drink) in their ceremonies. The act of drinking these beverages and burping is believed to expel evil spirits ("pukuh") — a practice that vividly illustrates the merging of global commodities and local spiritual technologies. The Coca-Cola Company has become, perhaps unintentionally, supplier of sacred substances, as carbonation is believed particularly effective at forcing out malevolent spiritual forces.

This unexpected sacralization of capitalist commodity demonstrates how syncretism operates: not through simple addition but through creative transformation. Coca-Cola enters Chamula as product of global capitalism but exits as ritual substance, its meaning completely transformed. This capacity for transformation, for taking foreign elements and making them serve local purposes, characterizes indigenous resistance to colonialism and globalization. The sacred cannot be destroyed; it simply migrates into new vessels.

Participants, often in various states of inebriation induced by "pulque" and "posh" (sugar cane liquor), believe this condition enhances

their spiritual connection and openness to divine communication. Families spend extended periods in church — sometimes hours, sometimes all night — praying, singing, and performing ritualistic actions that strengthen communal bonds. In more severe cases of spiritual distress ("ch'ulel" sickness), rituals include sacrifice of chickens. The act of swinging chicken around candles before breaking its neck is viewed as potent means of seeking divine intervention and purification, transferring illness from human patient to sacrificial animal.

This practice echoes what Lévi-Strauss identified as "symbolic efficacy" — healing power of ritual that works through manipulation of symbols rather than physical intervention (Lévi-Strauss 1963, pp. 186–205). The chicken serves as a symbolic substitute, absorbing patient's affliction and carrying it away through its death. For Western observers, such practices may seem primitive or barbaric. Yet they represent sophisticated understanding of how symbols work, how meaning can be transferred, how suffering can be managed through ritual action.

8. Creating ritual: The Piscinas performance as ethnographic intervention

8.1. *Field notes on inventing ritual for resacralizing image*

[Conceptual framework and performance documentation, Dune di Piscinas, Sardinia, August 2018]

In midst of desert, diorama springs to life, transitioning from contemplation of moving bodies to tangible physical exertion. From dreamlike sounds to pervasive rhythmic melody, cross in desert becomes kaleidoscope of symbols through which soul undergoes gradual stripping — "dark night" of senses and spirit — culminating in metaphysical union. All and nothing, light and darkness, aridity and desire are inner states on path towards ultimate realization.

In beginning was sky: verticality of thought, essence of desert, and "axis mundi". This is systematic study of soul's ascetic journey in search of divine union amidst mystical events unfolding through various

phases: initiated by poetry, this gesture holds profound anthropological significance, where desert symbolizes liberation from all burdens.

Monumental work inspired by *Sacro Bosco* (Sacred Grove) tradition and drawn from Jacopo da Varazze's *Legenda Aurea* (thirteenth century) and Holy Bible, this performance aims through metaphysical construction to create allegory: spiritual ascent reminiscent of Saint Helena on Golgotha. There is also visual influence from Pieter Bruegel the Elder's depictions of Golgotha and way to Calvary — crowded, chaotic scenes where sacred event occurs amidst mundane human activity.

Furthermore, performance encounters syncretic rituals of Candomblé, its melodies and rhythmic structures, and imagery of Mexican deity Cipactli (primordial earth crocodile/monster in Aztec mythology). The performance unfolds in three movements: Loss — Initiation — Liberation.

Ritual unfolds, rave, dance, liberation. The body as carnal, almost sanguine element, soaked in sweat and suffering, uses sacred to depict reality. This is what Claire Bishop calls "delegated performance" — where artist creates framework for others to perform, blurring lines between artwork, ritual, and social event (Bishop 2012, pp. 219–240). I did not perform the ritual myself but created conditions for others to perform it, becoming director-choreographer-anthropologist simultaneously.

8.2. *Stylistic and technical approach*

Drawing inspiration from aesthetics of Sergei Parajanov's *The Color of Pomegranates* (1969), integrating elements akin to Pier Paolo Pasolini's visceral approach in films like *The Gospel According to St. Matthew* (1964), and concluding with clarity and rigor of Terrence Malick's contemplative cinema in works such as *The Tree of Life* (2011), imagery is distinctly cinematic yet allows for freedom to follow flow of performance and capture spontaneous occurrences.

Parajanov's film, with its tableaux vivants and rejection of conventional narrative, provides model for how cinema can approach sacred through formal experimentation rather than documentary realism.

Pasolini's materialist spirituality — his insistence on body, on landscape, on faces of non-professional actors — offers counterpoint to ethereal representations of faith. Malick's long, searching camera movements and natural lighting create what Robert Sinnerbrink calls "cinematic thinking" — philosophy embodied in cinematic form (Sinnerbrink 2016).

Technical Setup: Two camera units were employed to capture contrasting perspectives:

First Unit (Simone Rosset, cinematographer): Focusing on long, very long shots and medium shots, gradually transitioning to scenes from sea looking towards land. This unit's perspective remains objective throughout, providing spatial context and maintaining aesthetic distance.

Second Unit (Irene Dorigotti): Handling medium close-ups, close-ups, extreme close-ups, and detailed shots. This camera switches between handheld and steady configurations, facilitating simulated point-of-view shots that bring viewers into intimate proximity with performers' bodies, sweat, and expressions.

Logistical challenges posed by sand and dunes naturally slowed down shooting times, requiring careful planning for location changes and transitions. Sand damaged equipment, heat exhausted performers, but these obstacles became part of performance's meaning — physical difficulty mirroring spiritual ordeal being represented.

8.3. *The realization: Performance manual and execution*

Introduction: Following describes detailed process for body painting and performance involving twelve individuals — six of Afro-Brazilian descent (recruited through contacts in Capoeira Angola communities in Bologna and Turin) and six Europeans (recruited through music conservatories and percussion ensembles). Their bodies were entirely painted in graphite, which gradually revealed their faces as paint mixed with sweat. Participants were required to maintain steady rhythm and

tempo, making prior experience in percussion and Capoeira Angola essential.

Materials: Industrial graphite body paint suitable for extended skin application; paint brushes and sponges for application; water and towels for safety and hygiene; emergency medical supplies; drums, berimbau, and other percussion instruments for rhythm guidance.

Performance Execution: Twelve men, painted entirely in graphite, walk naked across dunes, chanting in created "lingua franca" mixing Portuguese, Italian, and invented syllables. They carry enormous wooden cross (4 meters high, constructed from driftwood and railroad ties). They strike cross with steady rhythm, each beat corresponding to saint from various traditions — Catholic, Candomblé, Buddhist. They themselves embody saint-slaves, carrying sacred burden through desert ordeal.

Graphite transforms skin color, creating visual erasure of racial difference — all bodies become uniformly gray, then gradually differentiate as sweat creates rivulets and patterns. Rhythm intensifies, resembling rave or trance ceremony. Exhaustion builds as sun rises and temperature climbs to 35°C. Sweat flows freely, gradually revealing individual features beneath graphite mask.

Procession continues for approximately two hours (though time becomes difficult to measure in liminal space of performance). Men walk until they leave desert dunes, still beating cross, reaching horizon line of sea. Upon reaching water's edge, they release cross, letting it float on Mediterranean. Men wade into sea and submerge themselves, washing away graphite. Sea swallows both cross and paint, absorbing ritual residue.

8.4. *Interpretation and analysis*

In this exploration of ritual and performance at Dunes of Piscinas, we witness convergence of ancient symbolism and contemporary expression. Twelve figures, adorned in graphite and representing diverse

spectrum of identities, embarked on journey marked by physical exertion, rhythmic percussion, and profound spiritual narrative.

Use of graphite serves multiple symbolic functions. First, it creates visual uniformity, temporarily erasing markers of racial and ethnic difference — echoing Frantz Fanon's analysis of how blackness functions as social construct rather than biological fact (Fanon 1967). Second, gradual washing away by sweat creates performance of identity as processual and embodied rather than fixed. Third, graphite references carbon — fundamental element of life, returning participants to primordial state before social differentiation.

As Bishop argues in *Artificial Hells*, participatory art occupies "in-between" space, "situated between art and non-art, between conventional theatre and social rituals" (Bishop 2012, p. 3). Piscinas performance exists in precisely this ambiguous zone — it is simultaneously artwork, anthropological experiment, spiritual ritual, and political statement about embodiment, labor, and transcendence.

Cross functions as what Turner calls "dominant symbol" — polysemic, condensing multiple meanings, operating at multiple levels simultaneously (Turner 1967, pp. 28–30). It represents Christian suffering and redemption, but also "axis mundi" connecting earth and sky, burden of existence, intersection of horizontal (human) and vertical (divine) dimensions.

As performance culminated with cross adrift and figures disappearing into water, there emerges poignant symbolism of release and transcendence, echoing themes of sacrifice, baptism, and rebirth found in cultural and religious traditions worldwide. The Mediterranean, "mare nostrum", serves as both grave and womb — dissolving individual identity while promising regeneration.

9. Conclusion: The filmmaker as ritual specialist

Convergence of anthropology and cinema provides profound platform for resacralization of reality. This eight-year project demonstrates how ethnographic filmmaking functions as both documentation and co-creation of sacred experience. Filmmaker does not simply record ritual

but becomes ritual specialist — using camera to reveal, transform, and resacralize reality itself.

Jeffrey Attridge discusses co-creation of knowledge through collaboration (Attridge 2017). Filmmaker cannot be neutral observer but becomes active participant — camera's presence alters what it observes. Marc Augé's non-places become charged with meaning through filming (Augé 1995). Shroud exhibition, Caodaist temple, Chamula church, Piscinas dunes — each becomes marked through filmmaker's gaze.

Andrew Irving explores sensory and embodied dimensions of ethnographic work (Irving 2017). Smell of incense in Chamula, feel of graphite at Piscinas, sound of drums — these sensory elements can be evoked cinematically. Roberts' spatial anthropology shows how space is experientially constituted (Roberts 2018, p. 15). Filmmaker becomes "spatial bricoleur," assembling diverse practices into new configurations (Roberts 2018, pp. 52–58).

In an era characterized as secular, the persistent human need for sacred becomes visible through ethnographic film. Charles Taylor argues secularization means not religion's disappearance but transformation — multiplication of options, search for authentic spiritual experience beyond institutions (Taylor 2007). Pilgrims at Shroud, Caodaists, Tzotzil, performers at Piscinas — all demonstrate sacred persists, adapts, regenerates.

As Taussig writes, "The world is color wheel in which colors bleed into one another, and sacred is that bleeding, that transition, that space in-between" (Taussig 2009, p. 267). Visual anthropology captures this chromatic flux, this transformation of everyday into extraordinary. Camera becomes instrument of revelation — making visible invisible threads connecting us to sacred dimensions that persist despite modernity's transformations.

Through multi-sited engagement with pilgrimage, syncretism, and performative intervention, *Across* demonstrates enduring power of sacred in contemporary life and cinema's unique capacity to make it visible.

Bibliographic references

Abu–Lughod L. (1986) *Veiled Sentiments: Honour and Poetry in a Bedouin Society*, University of California Press, Berkeley.

Attridge J.N. (2017) *Indigeneity on Display: Ethnographic Adventure Film in Amazonia*, Master of Arts thesis, Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, Virginia.

Augé M. (1995) *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London.

Barthes R. (1957) *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris (trad. ingl. Mythologies, Hill & Wang, New York 1972).

Bauman Z. (2000) *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge.

Bazin A. (1967) *What is Cinema?*, Vol. 1, University of California Press, Berkeley.

Benjamin W. (1968) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in H. Arendt (ed.), *Illuminations*, Schocken Books, New York, 217–251.

Bishop C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London.

De Saussure F. (1983) *Course in General Linguistics*, Open Court Publishing, Chicago.

Durkheim É. (1995 [1912]) *The Elementary Forms of Religious Life*, transl. by Karen E. Fields, Free Press, New York.

Eliade M. (1959) *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Fanon F. (1967) *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York.

Geertz C. (1973) *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.

Gell A. (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.

Gossen G. H. (1999) T*elling Maya Tales: Tzotzil Identities in Modern Mexico*, Routledge, New York.

Ingold T. (2000) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London.

Irving A. (2017) *The Art of Life and Death: Radical Aesthetics and Ethnographic Practice*, University of Chicago Press, Chicago.

Lévi–Strauss C. (1958) *Anthropologie structurale*, Plon, Paris (trad. ingl. *Structural Anthropology*, Basic Books, New York 1963)

——. (2011) *Tristes Tropiques*, Penguin, London.
Marcus G. E. (1998) *Ethnography Through Thick and Thin*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
Peirce C.S. (1998) *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893–1913)*, Bloomington, Indiana University Press.
Roberts L. (2018) *Spatial Anthropology: Excursions in Liminal Space*, Rowman & Littlefield International, London.
Rouch J. (Director) (1955) *Les Maîtres Fous* [Film], Gaumont, Paris.
——. (2003) *Ciné-Ethnography*, edited and translated by Steven Feld, University of Minnesota Press, Minneapolis.
Sinnerbrink R. (2016) *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*, Routledge, London.
Sontag S. (1977) *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
Taussig M. (1997) *The Magic of the State*, Routledge, New York.
——. (1999) *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford University Press, Stanford.
——. (2009) *What Color is the Sacred?*, University of Chicago Press, Chicago.
Taylor C. (2007) *A Secular Age*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA.
Turner V.W. (1967) *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca.
——. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Transaction, Chicago.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591623
pp. 447-468 (giugno 2026)

REINCANTARE IL MONDO ATTRAVERSO IL VIDEOGIOCO IMMERSIONE, *AGENCY* E SPIRITUALITÀ NEI MEDIA DIGITALI

FEDERICO PALMIERI DI PIETRO

Title in English: *Re–enchanting the World Through Play: Immersion, Agency, and Spirituality in Digital Media*

Abstract: This chapter investigates how video games can contribute to a renewed sense of enchantment in contemporary digital culture. Rather than viewing games solely as entertainment, it explores how immersive gameplay experiences can offer players new ways of engaging with meaning, imagination, and even spiritual feeling. The concept of *immersion* is central to this discussion and is examined through various perspectives from game studies and media theory. Immersion is understood here as a multifaceted phenomenon that includes emotional involvement, narrative participation, and a strong sense of presence within fictional worlds. Drawing on recent research in the study of religion and popular culture, the chapter highlights how video games — like films, books, or TV series — can become spaces where people experience forms of symbolic or spiritual resonance. Using examples such as *Dark Souls*, *Professor Layton*, and *Journey*, the chapter shows how certain games allow players to explore ethical questions, mythical themes, or deeply atmospheric worlds that encourage reflection and emotional investment. In this sense, digital games are presented as part of a broader cultural shift toward what some scholars call a "re–enchantment" of everyday life — where technology, narrative, and play combine to create new experiences of wonder, connection, and imagination. By focusing on the interaction between player and game, this chapter proposes that video games can act as meaningful cultural forms, capable of offering moments of insight, engagement, and even transformation.

Keywords: Immersion; Re–Enchantment; Videogames; Entertainment; Contemporary spirituality

1. Introduzione

Questo capitolo intende esplorare come le esperienze di immersione nei videogiochi possano posizionarsi in quanto espressione distintiva di reincanto del mondo contemporaneo, dapprima analizzando i nessi tra la trascendenza tecnologica e la costruzione di nuove forme di spiritualità e di narrazione per poi proporre l'immersività quale possibilità distintiva di un nuovo reincanto mediale ed esperienziale.

A tal fine è funzionale una ricognizione teorica specifica sul concetto stesso di immersività, alquanto multiforme e scivoloso, legandolo ad alcune istanze sia dei *game studies* che dello studio della spiritualità nella cultura pop e mediale e presentando dei casi di studio esemplari delle varie dinamiche via via emergenti.

2. Spiritualità e intrattenimento

Ingvild Gilhus e Lisbeth Mikaelsson (2005) possono costituire un punto di accesso per un modello di religiosità a cerchi concentrici dai confini porosi (in Feldt 2016, p. 3).

I due studiosi norvegesi pongono al nucleo le religioni per antonomasia ovvero quelle considerate più istituzionalizzate, con i loro rituali e le loro strutture di potere clericale come nucleo; nei gironi mediani troviamo invece le forme di chi che crede pur non praticando o seguendo, ad esempio, corsi di meditazione, discipline pseudo–orientali, sciamaniche o mistiche.

Infine, nell'orlo esterno, orbita quell'immenso gruppo di persone che esperiscono un trasporto temporaneo, parziale, multiforme o perfino inconsapevole verso una dimensione spiritual–religiosa consumata in contenuti del *leisure time* come cinema, serie tivù, letteratura, fumetti e videogiochi[1].

(1) *The Church for People Who Are "Spiritual, but not Religious"*, YouTube Video, DropOut, 23 feb 2016, https://www.youtube.com/watch?v=Z78_rAg4Ldg (ultimo accesso 8 giugno 2025).

Pertanto, si potrebbe asserire che la cultura dei *mediascape* gioca un ruolo fondamentale nel rifondare il sentimento religioso e anche il *religious engagement* su basi nuove che non hanno necessariamente a che fare con il sacro. L'intrattenimento e il divertimento si saldano nel concetto di "reincanto della cultura" elaborato da James Beckford (2012). Questo arricchisce la prospettiva, offrendo una chiave interpretativa per comprendere in che modo le forme culturali possano funzionare come veicoli di trascendenza. Tali espressioni culturali, infatti, mettono in dialogo elementi quotidiani e dimensioni extramondane, aprendo spazi in cui il senso del sacro e dell'invisibile riemerge all'interno dell'esperienza profana. In un simile quadro, molte di queste pratiche si inscrivono all'interno di una cornice teorica post–secolare, che osserva come i media siano oggi in grado di dischiudere forme di spiritualità diffusa, rappresentando un cosmo molteplice, stratificato e carico di significati.

I *game studies* rientrano all'interno di tale cornice fin dall'idea di "cerchio magico" elaborata da Johan Huizinga nel 1939 nel testo *Homo Ludens.*

Lo storico olandese parte dall'idea che il gioco si isoli, sia nel tempo che nello spazio, rispetto al flusso comune, ordinario, di un'esistenza umana. Temporalmente, infatti, ha uno svolgimento proprio e uno specifico senso in sé: in un momento inizia e dopo un certo tempo si conclude[2]. A livello spaziale la limitazione è ancora più evidente perché esso è definito in anticipo come luogo del gioco e non vi è nessuna distinzione effettiva tra quest'ultimo e il rito:

> L'arena, il tavolino da gioco, il cerchio magico, il tempio, la scena, lo schermo cinematografico, il tribunale, tutti sono per forma e funzione dei luoghi di gioco, cioè spazio delimitato, luoghi segregati, cinti, consacrati sui quali valgono proprie e speciali regole. Sono dei mondi provvisori entro il mondo ordinario, destinati a compiere un'azione conchiusa in sé (p. 18).

Proseguendo, Huizinga afferma che il gioco tende ad essere bello e infatti molti degli aggettivi con i quali si può descrivere un'esperienza

(2) Nei videogiochi questo elemento si problematizza perché le partite possono durare anche molte ore o potenzialmente si potrebbe non staccare mai e perché vi sono giochi il cui proseguo non dipende necessariamente dalla presenza attiva del giocatore.

ludica sono derivanti dal campo dell'estetica, come: tensione, oscillamento, equilibrio. Il gioco è in grado, nello stesso tempo, di vincolare a sé e poi liberare l'attenzione, di mantenere la presa ammaliando e quindi produce un effetto incantatorio: "È ricco delle due qualità più nobili che l'uomo possa riconoscere nelle cose ed esprimere egli stesso: ritmo e armonia" (p. 19).

Dal punto di vista tecnico dei giochi digitali il cerchio magico è stato ripreso da Salen e Zimmerman (2003) per i quali il termine huizinghiano assurge a generica parola per indicare una: "idea of a special place in time and space created by a game" in cui forse non si entra ma che, nondimeno, si va creando con il gioco stesso; è una forma di tecnologia della trascendenza nel senso (Noble 1997) che permette di superare certi limiti fisici e intellettuali per entrare in dimensioni altre, non solo per la presenza di contenuti di carattere religioso o mitologico nella trama dei giochi, quanto per la valenza magica assunta dai software e dagli hardware stessi in forza degli scarti immaginativi e proiettivi che essi permettono.

3. Immersività. Una ricognizione concettuale

La caratteristica che unisce la dimensione della tecnologia in quanto supporto e in quanto elemento propulsore del reincantamento (Davis 1998) sono proprio i fattori dell'immersività e dell'interattività del videogioco.

Un punto di partenza fondamentale è il fatto che i videogiochi possano costituire la riproposizione in chiave ludico–tecnologica dell'universo magico–religioso basato sul meccanismo della corrispondenza tra un ordine di realtà mondano e uno trascendente (macrocosmo), dinamica che si sarebbe persa con l'avvento della modernità e con il disincanto del mondo (Weber 1997). Questa riproposizione richiama il fatto che nella storia del pensiero e sentimento religioso l'uomo ha sempre ricercato un contatto con sfere altre o superiori e che questo avvenga in forme sacralizzate o cerimoniali o rituali come Huizinga dice a proposito dell'atto del gioco e del rituale intorno ad esso:

> Lo spettacolo è "giocato", eseguito entro uno spazio realmente limitato, è come una festa, avviene cioè in una sfera gioiosa e libera. E per realizzarlo si isola un mondo particolare di provvisoria validità. Una volta finito, il gioco non finisce però nel suo effetto, bensì si irradia sul mondo ordinario situato al di là, e origina sicurezza, ordine, benessere per il gruppo che celebrava la festa, sino a che la sacra stagione si presenti di nuovo (p. 23).

Ne consegue anche che i videogiochi possano avere un'influenza (o che gli esseri umani la cerchino attraverso di essi) sull'immagine stessa dell'uomo e della realtà in cui si trova a vivere e interagire. In altri termini essi sono parte integrante, dal punto di vista dell'analisi sociologica della formazione degli immaginari collettivi, motivo per cui è importante capirne anche i collegamenti, prestito o rimandi ad altri medium come la letteratura o il cinema.

I videogiochi mettono in scena un vero e proprio essere nel mondo che si esplica attraverso il tempo del *loisir*, del piacere e che ha connotati de-secolarizzanti. La prima di tali connotazioni è l'illusione della scelta (nel senso che le scelte per quanto numerose sono limitate dal "dio-programmatore"), o la valorizzazione non di un tempo lineare ma di un tempo ciclico caratterizzato da ripetitività, reversibilità e reiterazione anche se la ripetizione può essere limitata dall'utilizzo di contenuti aggiuntivi (DLC) o dall'installazione di *mod* che modificano il gioco originale o, ancora, tramite l'auto-imposizione di regole specifiche per alcune run. Ad esempio, si possono citare le innumerevoli *no death run* o senza l'utilizzo di alcune tipologie di attrezzatura su *Dark Souls* (sviluppato da From Software ed uscito nel 2011)[3].

"Chi interagisce con i videogiochi vive insomma immerso in una realtà che ha tutti i connotati di una realtà tradizionale, non secolarizzata, con alcuni dei principali caratteri *magico-religiosi* che la contraddistinguono" (Pecchinenda p. 144).

Innanzitutto, va specificato che il medium videoludico è andato incontro nel corso della sua pur breve storia a grandi trasformazioni dal punto di vista tecnologico e di medium intesi in quanto hardware, tipologie di periferiche e *device* di controllo. Questa tendenza allo sviluppo

(3) *Dark Souls no Death Tutorial Run (How to)*, Forlorn Knight, Video Youtube https://www.youtube.com/watch?v=tGTQEeqoVJA, (ultimo accesso 8 giugno 2025).

ha quindi determinato, differentemente dai primi videogiochi arcade con la visuale pixelata e il suono 8–bit, degli ambienti e paesaggi di gioco particolarmente dettagliati e ricchi e ha permesso di concentrarsi, a livello teorico, maggiormente sull'*art direction* e sulla relazione tra il videogioco e altre arti.(4)

Intervistando alcuni bambini preadolescenti finlandesi Laura Ermi e Frans Mäyrä (2005 p. 6) hanno potuto osservare che la qualità tecnica del mezzo è uno degli aspetti fondamentali dei giochi digitali ben riusciti. La qualità e lo stile audiovisivi sono spesso considerati elementi che migliorano la capacità di sentirsi parte del mondo di gioco, come una buona gestione della videocamera interna che segua il proprio avatar è letto come un segno di buona giocabilità.

Il concetto di immersione è uno dei più importanti e complessi da analizzare per quanto riguarda i videogiochi, con diversi giocatori che riportano espressioni quali "perdersi nel gioco" o "il personaggio ha preso il sopravvento". Nonostante il termine abbia molta presa nella comunità dei videogiocatori e degli studiosi non c'è accordo univoco su cosa indichi specificamente visto che le descrizioni riguardano esperienze le più diverse.

I *game studies* sono nati, come approccio umanistico, a partire da un rapporto di forte dipendenza o simbiosi con altre discipline, motivo per cui, spesso, si è privilegiato l'aspetto *game–immanent*, relativo al gioco in sé e alla sua costruzione rispetto a quello *community* o *player–based* ovvero relativo all'esperienza del gruppo dei giocanti o dell'individuo nell'atto di giocare. I due non sono aspetti separabili anche perché a livello ontologico un gioco è tale solamente se ha presenti e prevede uno o più giocatori che lo svolgano, per cui, anche in ottica di re–incantamento o di sentimento spirituale è fondamentale comprendere cosa

(4) Roger Ebert critico cinematografico del "Chicago Sun–Times" dal 1967, stimatissimo negli Usa, unico critico ad aver mai ottenuto una stella sull'Hollywood Walk of Fame, nonché membro onorario a vita della Director's Guild of America, nel 2012 ha scritto un articolo sul suo sito intitolato: *Videogames can never be Art* nel quale, dopo una lunga argomentazione, sosteneva che il videogioco non sarebbe mai potuto essere arte perché sostanzialmente legato ad obiettivi interni (checkpoints da raggiungere durante il gioco o livelli da completare) ed esterni (come bene di consumo) mentre la caratteristica delle altre Arti "tradizionali" è l'essere fini a loro stesse e il non aver bisogno di uno specifico motivo per essere fruite, https://www.rogerebert.com/rogers-journal/video-games-can-never-be-art (ultimo accesso 4 giugno 2025).

accade nell'atto di giocare e come questo atto entri in relazione con il gioco in sé, con quali tipi di giochi, con quali strutture e così via:

> Human experiences in virtual environments and games are made of the same elements that all other experiences consist of, and the gameplay experience can be defined as an ensemble made up of the player's sensations, thoughts, feelings, actions and meaning–making in a gameplay setting. Thus it is not a property or a direct cause of certain elements of a game but something that emerges in a unique interaction process between the game and the player (Ermi e Mäyrä 2005, p. 2).

Sul piano fenomenologico è molto importante il contributo teorico di Sarah L. Bowman (2018) la quale ha indicato differenti tipologie di immersività: "activity, game, environment, narrative, character, and community" parzialmente basate sulla classificazione di Gordon Calleja (2011).

Risulta proficuo considerare l'immersione in un senso metaforico come quella sensazione di essere all'interno di un fluido: "In a participatory medium, immersion implies learning to swim, to do the things that the new environment makes possible" (Murray 1997, pp. 98–99).

Mihályi Csíkszentmihályi, psicologo ungherese naturalizzato statunitense parla di *flow* (flusso).

> "Flow" is the way people describe their state of mind when consciousness is harmoniously ordered, and they want to pursue whatever they are doing for its own sake. In reviewing some of the activities that consistently produce flow — such as sports, games, art, and hobbies — it becomes easier to understand what makes people happy (Csíkszentmihályi 2008, p. 6).

Una situazione di grande concentrazione e di assorbimento del sé in una specifica attività o condizione come, per esempio, la pratica dello yoga tanto da dimenticarsi effettivamente della dimensione a questa esterna (bere, mangiare, dormire).

I videogiochi sono effettivamente degli esempi formidabili nel generare questi stati di flusso visto che permettono non solo coinvolgimento audiovisivo ma anche un crescente e adattabile livello di sfida

che contribuisce alla concentrazione su determinati compiti, i quali non dovrebbero essere né troppo semplici né così articolati da generare frustrazione.

4. Immersività: una fenomenologia

Bowman disegna un'utile mappa dell'interconnessione fra l'immersività e altri concetti affini al fine di tracciare una fenomenologia dai contorni e confini comunque sfumati. Un esempio può essere l'*engagement* o coinvolgimento soprattutto nel senso dei vari gradi a cui le persone si trovano coinvolte in uno specifico medium come un gioco, anche in questo caso laddove alcune forme di *gameplay* possono essere considerate delle *task* da svolgere per ottenerne una ricompensa come "livellare" negli RPG o il *grinding*(5) negli MMORPG(6) talvolta queste possono essere effettivamente accattivanti e spingere il giocatore a continuare mentre altre volte non lo sono affatto o al contrario possono essere noiose o frustranti.

Altri termini che Bowman riporta sono quelli di *absorption e transportation*. Il primo nel senso di lasciarsi andare alle fantasticherie ed esserne quindi assorbiti (questo aspetto è particolarmente importante nei videogiochi, che, per loro componente visuale reificano la fantasia). *Transportation* invece (Gerrig 1993) sta a significare la capacità o tendenza a proiettare non solo la propria mente ma anche il proprio corpo in contesti distanti, separati, altri. Un effetto particolarmente forte soprattutto per quei giochi dalla spiccata componente narrativa: questa, infatti, può determinare uno particolare volontà di immergersi in storie di finzione o meno che siano *compelling*.

Bowman delinea quindi sei categorie di immersione che pre–descrive come: "psychological experience of heightened attention while participating in a fictional game reality by enacting a role" (p. 382) specificando chiaramente che nessun giocatore può rientrare solamente in una specifica categoria ma che la percezione è pur sempre mista.

(5) Indica l'atto di ripetere compiti e anche molto standard al fine di ottenere vario genere di ricompense come denaro, oggetti o punti esperienza.

(6) Massively Multiplayer Online Role-Playing Game è un videogioco di ruolo (per computer o console) che viene svolto contemporaneamente da più persone reali tramite Internet.

Si può notare un'immersione nell'attività (*into activity)* ovvero nel fatto stesso di compiere una missione o un *task* e questo vale soprattutto per i giochi che richiedono un certo grado di ripetizione o iteratività.

Nioh, gioco sviluppato dal team Ninja e pubblicato da Sony nel 2017 è un esempio di dinamiche di immersività che possono anche essere percepite come difficili o respingenti. Il gioco, di genere *action* si basa sullo svolgimento di una serie di missioni selezionabili su una mappa di gioco ambientata nel Giappone all'altezza dell'età elisabettiana e il cui obiettivo è sconfiggere i nemici (spesso creature demoniache o della mitologa nipponica, Oni e così via) per poter affrontare il boss di zona e proseguire ripetendo poi le azioni per le successive mappe e i livelli seguenti.

Nioh ha un'enorme quantità di statistiche a cui fare attenzione e richiede una sorta di pensiero matematico spesso legato al *min/maxing* ovvero il calcolo delle statistiche e la parallela massimazione di quelle che più contribuiscono alla *build* voluta per il personaggio con la minimizzazione di quelle non necessarie.

In un gioco come *Nioh* che ha otto *stat* base a cui vanno aggiunte le differenti tipologie di arma, il fatto che una parte di esse dà solamente un incremento di danno minimo (2 per cento) e solo contro certi nemici in specifiche situazioni, più le dinamiche degli spiriti guardiani, l'aspetto calcolatorio e quindi legato all'activity stessa diventa primario(7).

L'immersività *Into the game* rappresenta invece la tendenza/predisposizione di voler compiere determinate azioni come è prescritto dalle regole del gioco. Nel modello di Calleja (2011) questo indica la specifica *lusory attitude* ovvero il coinvolgimento ludico propriamente detto nel risolvere compiti sempre più complessi e in cui la progressione dipende dalla risoluzione di enigmi o dall'elaborazione strategica di soluzioni. All'interno di questa categoria rientrano esperienze videoludiche che attivano competenze cognitive complesse come nel caso della serie di rompicapo del professor Layton sviluppati da Level–5 e pubblicati da Nintendo a partire dal 2007.

Il gioco segue le avventure del professor Hershel Layton e del suo apprendista Luke Triton alle prese con la soluzione di una serie di

(7) *What's Wrong with Nioh*, 14 luglio 2021 https://endgameviable.com/gaming/2021/07/whats-wrong-with-nioh/#theres-too-many-stats (ultimo accesso 4 giugno 2025).

indovinelli ed enigmi forniti loro dagli abitanti dei luoghi che visitano *in game* e che possono essere sia obbligatori che facoltativi.

In *Professor Layton and Pandora's Box* (o *Diabolical Box*, 2007-2009) la narrazione si costruisce attorno al mito di uno scrigno proibito, lo Scrigno degli Elisi, la cui apertura comporterebbe la morte di chiunque ne osi violare il sigillo. Il richiamo alla leggenda (e al nome) del vaso di Pandora è immediato, ma il gioco ne propone una rielaborazione investigativa: il mentore di Layton, il Dr. Schrader, decide di sfidare l'aura maledetta dello scrigno in nome della conoscenza, incarnando una forma di *hybris* epistemologica, ovvero l'eccesso di fiducia nella razionalità umana a discapito dei limiti imposti dal mistero e dal simbolico.

Il viaggio del Professore e di Luke per scoprire la verità li conduce nella città decadente di Folsense, un luogo sospeso nel tempo. Lo scrigno, lungi dall'essere un semplice oggetto, si configura come nucleo simbolico di una crisi generazionale e genealogica, portatrice di una colpa antica: la brama di potere di pochi ha scatenato una maledizione che ha spezzato legami familiari e ridotto in rovina un'intera comunità.

Dal punto di vista ludico–narrativo, *Pandora's Box* realizza una forma di reincanto cognitivo: il giocatore è chiamato a riattivare senso attraverso la risoluzione di enigmi logici che disvelano progressivamente non solo la verità nascosta dietro allo scrigno, ma anche i meccanismi della memoria e della colpa. La sfida cognitiva, in questo caso, non si limita alla progressione ludica, ma funge da mezzo per ristabilire un ordine perduto, un atto sapienziale, che ridà coerenza a un mondo frammentato dal peccato originario della tracotanza.

Le tre categorie bowmaniane successive vanno affrontate e riportate insieme perché non solo sono collegate nei termini dello storytelling complessivo ma risultano primarie ai fini dell'argomentazione sulle dinamiche di reincanto mediale.

Bowman parla di immersione nell'ambiente (*into the environment*) che Calleja chiamava *Spatial*; *Immersion into Narrative* e *Immersion into Character*. La tendenza generale qui è di vedersi totalmente inseriti all'interno di un paesaggio animato entro cui si controllano dei personaggi ed entro i quali si dipana una storia (RPG) nei confini della quale

spesso si ha un certo potere decisionale sull'andamento degli eventi (nel caso delle avventure grafiche o dei giochi "punta e clicca").

Un esempio è *The Wolf Among Us,* un'avventura grafica sviluppata dalla Telltale Games (2013-2014).

La storia è ambientata negli USA neocoloniali del 1986 nei quali, parallelamente al mondo "reale" quello delle fiabe, dei racconti e del folklore è stato conquistato da un tiranno chiamato l'Avversario.

Per fuggire dal regime di terrore, tutti i personaggi oppressi si rifugiano nel mondo reale fondando una città chiamata "Fabletown" (nel cuore di Manhattan); per nascondersi agli umani hanno creato un incantesimo (molto costoso e complesso da realizzare) che conferisce loro forma umana: chi non può permetterselo è costretto a vivere fuori città come un rinnegato.

Il protagonista è il detective Bigby Wolf (or. *Big Bad Wolf*) che deve mantenere l'ordine e far sì che nessuno venga scoperto dagli umani.

Questo è un gioco del genere "punta e clicca" nato con *Leisure Suit Larry* e *King's Quest* della Sierra[8], ricco di *quick time events*[9] in cui gli sviluppatori forniscono ai giocatori solo un retroterra di base.

Da qui si dipanano una serie di scelte che conducono il giocatore a costruire l'identità del gioco e a trasfondere in esso una dimensione etico–morale specifica.

Il caso di *The Wolf Among Us* si discosta in parte dal concetto ispiratore della cosiddetta *presence theory* ovvero che più il *setting* della storia diventa realistico e ben costruito più aumenta il coinvolgimento delle persone all'interno del gioco.

Per realismo si può intendere sia la ricostruzione il più accurata possibile di mondi storici (come nella serie di *Assassin's Creed* prodotta da Ubisoft a partire dal 2007) o di meccaniche vicine al mondo reale come nei giochi di simulazione oppure mondi online basati su tecnologie di realtà virtuale tridimensionale e grafica avanzata, così come i *larp* progettati secondo l'estetica del "360°", in cui ogni elemento e oggetto scenico possiede una corrispondenza concreta e tangibile nel mondo finzionale, costituiscono esempi di una particolare strategia immersiva (Koljonen

(8) Azienda sviluppatrice di videogiochi fondata a Simi Valley in California da Ken e Roberta Williams nel 1979

(9) Espressione usata nei videogame per indicare un filmato interattivo che mette alla prova le i riflessi del giocatore nel premere uno o più pulsanti nel giusto tempismo.

2014). Nella *Forge Theory*[10], questo orientamento creativo viene definito *simulationism* (Edwards 2001), ovvero l'impegno a riprodurre con la massima coerenza interna e verosimiglianza le dinamiche del mondo diegetico. In questo contesto, il realismo non si limita alla mera imitazione del reale, ma include anche l'accuratezza nella rappresentazione di generi specifici come il fantasy, la fantascienza, l'horror o le ambientazioni post–apocalittiche. Da quanto scritto si può evincere che la costruzione di un *worldbuilding* coerente rispetto alla storia e anche di personaggi convincenti non può che rafforzare la *character* e *narrative* immersion. Ermi e Mäyrä (2005, pp. 7–8) parlano sia di *sensory* che di *imaginative immersion* prendendo in considerazione sia quanto i mondi tridimensionali siano diventati visualmente impressionanti (elemento ulteriormente incrementato da tecnologie e dispositivi per AR e VR[11]) anche a livello di stimolazione sonora sia il senso di assorbimento sempre più forte che si arriva a percepire con il mondo di gioco e le storie che in esso si svolgono.

Una tendenza estetica non è scindibile dalla costruzione della narrazione tanto che, come scrivono Morie e Pearce (2008), i videogiochi occuperebbero oggi la nicchia che una volta era occupata dalle *fairy stories* (sebbene non si applichi a tutti i generi e a tutti i giochi tra i generi più significativi per una tale analisi come gli RPG e i giochi d'avventura): "It does seem that game playing, as a pervasive activity among children and especially adolescents, constitutes a form of discovery, outlet, play acting, and comparison to life situations through archetype, metaphor and allegory" (p. 1).

Tramite i giochi si ottiene una fonte di materiale grezzo che si può utilizzare come base per costruire nuovi riferimenti etico-culturali similmente a quanto J.R.R. Tolkien scrive delle *fairy stories* da un punto di vista teorico immaginativo generale in un suo contributo omomino. Le *fairy stories*, esattamente come i racconti mitologici, derivano da un'attività subcreativa[12]: "potent sub-creative combination — human lan-

(10) Fondato nel 2001 da Ron Edwards e Clinton R. Nixon, il forum di discussione *The Forge* ha visto la nascita di una comunità online, di un movimento di autori/editori indipendenti e di un *corpus* teorico di analisi sul gioco di ruolo, inizialmente cartaceo che ha poi visto l'applicazione anche a mondi digitali.

(11) Augmented e virtual reality.

(12) L'attività subcreativa deriva dal Primo Creatore che è Dio. Non bisogna dimenticare che Tolkien rimane in una cornice fortemente cattolica.

guage and human imagination — responding to the surrounding world by recreating it in story. "To ask what is the origin of stories", he declared, "is to ask what is the origin of language and of the mind" (Tolkien 2008, pp. 22–23); l'elemento fantastico è fondamentale come anche la tendenza a considerare ciò che è dato e "reale" come non inevitabile, una tendenza che è comune agli autori di fantasy e ai *game designer*, a proporre o favorire alternative possibili o anche impossibili.

Mentre è facile considerare giochi come *World of Warcraft* o *Diablo* delle *fairy tales* moderne sia per i temi che per la tipologia dei mondi di finzione entro i quali sono ambientati è più complesso per giochi come *Grand Theft Auto* (*GTA*) dove la struttura delle *quest* è leggermente diversa sebbene permanga un meccanismo molto comune di base che è quello *win/lose*. Ciononostante, il gioco permette esplorazioni *open-world* relativamente libere, un alto livello di *customizzazione* dei personaggi e degli strumenti che utilizzano (veicoli, armi), la possibilità di dedicarsi ad attività diverse senza necessariamente considerare le missioni di trama e comunque è ambientato in un contesto fantastico anche se non quello che Tolkien avrebbe definito del reame di *Faeria*.

Le regole sono prescritte e in un certo senso pertengono all'immersione nell'attività ma in un contesto di immaginazione:

> […] video games are real in that they consist of real rules with which players actually interact, and in that winning or losing a game is a real event. However, when winning a game by slaying a dragon, the dragon is not a real dragon but a fictional one. To play a video game is therefore to interact with real rules while imagining a fictional world, and a video game is a set of rules as well as a fictional world. (Juul 2005, 12)

Un aspetto ormai chiaro è che l'immersività sia un termine ombrello spesso utilizzato in maniera molto poco efficace nella descrizione dei fenomeni di cui si sta trattando anche per la sua oggettiva complessità e la soggettività di molte osservazioni. Infatti, ci si può chiedere se sia accettabile considerarla una qualità intrinseca dei mondi di gioco, o se dipende sovente dalla risposta individuale a determinati stimoli (e categorie di Bowman possono risultare anche noiose o divertenti a fasi alterne anche per lo stesso videogiocatore).

Se da un lato è indubbio che la decisione di lasciarsi coinvolgere appartenga in ultima istanza al giocatore, il quale, in quanto soggetto attivo, interagisce con il gioco secondo modalità autonome e intenzionali, è altrettanto vero che il gioco può predisporre una serie di strategie atte a sollecitare tale coinvolgimento. In altri termini, pur non potendo imporre l'immersione, il gioco può incoraggiarla, costruendo ambienti, dinamiche e stimoli pensati per facilitare l'ingresso del giocatore in una dimensione immersiva. La risposta a questi stimoli, tuttavia, non è mai uniforme: essa dipende dalle inclinazioni individuali, dagli interessi e dalla disponibilità soggettiva a lasciarsi coinvolgere.

Chris la Porte così descrive un'esperienza non di campeggio nei boschi ma all'interno di *Red Dead Redemption 2*:

> I woke up to a crisp morning, the clouds making their journey over the mountains to unknown lands. The campfire was already started when I made my way over to grab a cup of coffee. I took my time, enjoying little sips watching the birds dance with a lilting song above the trees. It would soon be time to mount up on Brego, my horse, and hunt for the day's meals (2018).

Il gioco, sviluppato e pubblicato da Rockstar Games nel 2018 è ambientato nell'età delle frontiere e del selvaggio West americano in cui banditi, cowboys e paesaggi immensi dominavano la scena. Già per il livello di dettaglio (questione di verosimiglianza e realismo) si potrebbe considerarlo un gioco che punta fortemente sul tema dell'immersione.

Ogni attività, dalla caccia alla fauna selvatica fino alla partecipazione a partite di poker nei saloon, assume un senso pieno all'interno dell'economia simbolica e narrativa del mondo di gioco. Tale coerenza funzionale non si limita alle dinamiche di *gameplay*, ma si estende in modo significativo alle interazioni con i personaggi non giocanti (NPC), che non fungono da semplici comparse, ma costituiscono una rete viva di relazioni, storie e comportamenti con cui il giocatore può entrare in dialogo. L'instaurarsi di legami interpersonali, l'opportunità di compiere scelte narrative e la possibilità di influire concretamente sull'evoluzione diegetica del mondo rappresentano elementi centrali nella costruzione di un'esperienza partecipativa.

Uno degli aspetti più importanti del titolo è la rappresentazione della natura e della fauna selvatica, concepite non come elementi decorativi, ma come componenti integrali dell'ecosistema simulato. Gli animali interagiscono tra loro in maniera verosimile (i predatori cacciano le prede, le specie rispondono ai cambiamenti ambientali) e l'intero paesaggio reagisce dinamicamente alla loro presenza. Le spedizioni di caccia, ad esempio, richiedono un'attenta osservazione dei comportamenti animali e dei loro habitat, favorendo così un processo di apprendimento e un'immersione nei ritmi naturali del mondo virtuale. L'accuratezza nella rappresentazione del mondo non-umano si traduce in un ambiente ludico che appare "vivo", dotato di una sua autonomia e complessità ecologica.

Altro elemento che contribuisce all'efficacia immersiva di *Red Dead Redemption 2* è l'assenza di barriere artificiali all'interno del mondo di gioco. Il passaggio da un centro urbano densamente popolato, Saint-Denis, agli spazi aperti e selvaggi della frontiera avviene in modo fluido, senza soluzione di continuità, rinunciando del tutto a caricamenti o interruzioni. Questa continuità spaziale favorisce una fruizione esperienziale del paesaggio che incoraggia l'esplorazione libera e la scoperta spontanea di eventi, luoghi e incontri, rafforzando il senso di appartenenza a un mondo vasto, articolato e coerentemente interconnesso.

L'interazione con gli NPC costituisce un altro pilastro dell'immersività. I personaggi secondari non giocabili seguono routine quotidiane, reagiscono agli eventi del mondo e sono portatori di micronarrazioni individuali. Il giocatore può assistere a scene di vita quotidiana, incrociare viaggiatori con storie autonome o osservare l'evolversi di relazioni all'interno delle comunità. Questo livello di dettaglio relazionale contribuisce a costruire un mondo che non ruota esclusivamente attorno al protagonista, ma che si presenta come preesistente e persistente, capace di reagire e modificarsi anche in assenza dell'intervento diretto del giocatore, inoltre, aggiungendo un ulteriore livello di complessità esistono diverse opzioni di *modding* che permettono di svolgere direttamente in prima persona azioni che nella programmazione originale sarebbero limitate agli NPC come ad esempio suonare gli strumenti musicali o sedersi a cavalcioni di un muretto[13].

(13) "Immersive Scenarios", https://www.nexusmods.com/reddeadredemption2/mods/1889 (ultimo accesso 9 giugno 2025).

La Porte pone una certa enfasi proprio sulla possibile assenza di limiti: "That's the key, isn't it? The characters need to feel like they aren't following scripts and paths that have been constructed by a developer. They need to feel like they are actual people that you care about." (2018).

Il racconto delle vicende legata alla sua *run,* alle *romance* che ha sviluppato e alle scelte fatte in rapporto con il mondo di gioco termina con una chiusura particolarmente significativa ai fini dei tre livelli di immersione considerati insieme, tanto da concepire una seconda vita vissuta tramite lo schermo (*environment, narrative, character*):

> "Wait […] I was playing for how long? That's just it. The storytelling comes from being able to really step into the shoes […] boots of another person. It allows for that role–playing aspect to take center stage and it's a beautiful mix of characterization, a living world, and the smallest of details. I wanted a legacy and what I'm getting is another life" (2018).

Non è un caso se Gianfranco Pecchinenda parla di cultura *sub specie ludi* e di gioco come strumento per affrontare e risolvere in maniera armonica le proprie contraddizioni. La condizione ontologica base che riguarda l'uomo postmoderno è quella di un processo di ri–coinvolgimento che è totalmente tecnologizzato, una modalità di immersione in realtà virtuali da lui stesso create che sono distanti dalla "Natura" nel senso di ambiente esterno circostante agli esseri umani ma che ha l'attrattiva fondamentale, per *l'homo game*[14], di promettere orizzonti di senso rassicuranti o comunque carichi di senso e pregni di significati anche di ordine cosmologico (Pecchinenda 2010, p. 32).

Pecchinenda parla di coinvolgimento a proposito dell'esperienza con i simulatori di vita come *The Sims* e vi applica l'idea che essi siano delle perfette macchine per pensare sé stessi, sia per motivi di ordine emotivo–affettivo e l'altro di carattere simulatorio del coinvolgimento stesso (in *The Sims* si replicano aspetti della vita quotidiana) ma con effetti ri–magizzanti:

> Sono una sorta di dimostrazione che esistono altre sfere di realtà; e che con esse possiamo in qualche modo interagire, influenzandole,

(14) Una variante di *homo ludens* huizinghiano e *homo communicans* (Ciofalo e Leonzi 2013).

> modificandone il corso: proprio ciò che credevano i nostri antenati a proposito del mondo dei morti, degli spiriti, degli stregoni, degli dei (p. 131).

Tra open-world experience, Future Immersive Entertainment e esperienza ludica rarefatta.

Gli RPG soprattutto partecipano a questa dinamica di riproposizione magica con serie celebri come *Final Fantasy* (prodotta da *Square Enix* dal 1987) in cui si ha l'idea di partecipare a una saga epico–mitica, permettendo inoltre di essere autori e co–creatori del mondo di gioco, attraverso l'azione e modellando il proprio personaggio che diventa parte del funzionamento del gioco stesso.

Un recente *proof of concept* sviluppato da Sony, denominato *Future Immersive Entertainment Concept*[15], rappresenta un'evoluzione significativa nell'ambito dell'immersività videoludica rispetto agli RPG classici. La proposta consiste in uno spazio interamente costruito per la fruizione esperienziale, in cui ogni parete è rivestita da pannelli Crystal LED ad alta definizione, completati da sistemi audio surround 360°, feedback aptici e stimoli atmosferici od olfattivi (che riprendono alcune suggestioni dei cinema 5D, le installazioni nei parchi divertimento a tema o tecnologie come lo *Smell–O–Vision*). In questa cornice, il giocatore non interagisce più tramite *headset* o controller tradizionali (*joypad* o mouse e tastiera), ma si muove all'interno di un ambiente narrativo che risponde in tempo reale alle sue azioni, ad esempio, utilizzando una torcia o un'arma per esplorare e difendersi in un mondo ispirato, in questo caso, a *The Last of Us* (Naughty Dog 2013, videogioco di genere action adventure ambientato in un futuro post-apocalittico).

Questa forma di immersione ambientale integrale si avvicina a ciò che potremmo definire un reincanto tecnologico dello spazio, dove l'architettura stessa si trasforma in interfaccia narrativa e ludica. La tecnologia scompare nella sua stessa efficacia, restituendo al giocatore una sensazione di presenza piena, quasi "vera" e rituale, all'interno di un mondo finzionale. Più che una semplice evoluzione della VR, si tratta

(15) *Beyond The Screen: Creating Future Immersive Entertainment* https://www.sony.com/en/brand/beyondthescreen/future-immersive-entertainment-concept/ (ultimo accesso 8 giugno 2025).

di un ambiente-limite in cui le barriere tra reale e simulato si dissolvono, aprendo la possibilità di esperienze collettive che ibridano il videogioco con l'intrattenimento tematico, il teatro immersivo e le pratiche di storytelling ambientale.

Con questa stanza esperienziale, sebbene non rivolta al consumo privato (almeno allo stato attuale) possiamo effettivamente notare l'applicazione alla massima potenza di un approccio olistico al medium videoludico. L'esperienza del videogioco è multimodale per cui è necessariamente molto complessa giacché coinvolge il processamento cognitivo, emozionale e fisico di stimoli audiovisivi, di contenuti narrativi e di componenti ludiche a livello di regole.

L'approccio olistico si caratterizza per l'attenzione a: "interplay of [the] constituents of the totality of a person acting, sensing, thinking, feeling and meaning making in a setting, including his/her perception and sensation of his/her own actions" (Wright, Wallace e McCarthy 2008, p. 4).

L'esperienza del videogiocatore può essere intesa come il risultato dell'intreccio tra risposte cognitive ed emotivo–affettive a stimoli esterni e la soggettività del giocatore stesso, inserita in un contesto situato e vissuto. Tale esperienza non è soltanto reattiva, ma emerge dall'interazione dinamica tra il soggetto, il sistema di gioco e le condizioni ambientali e sociali in cui il gioco si svolge. A questo si aggiunge una dimensione temporale che mobilita memorie pregresse, vissuti individuali e potenziali sviluppi futuri.

In questo senso, il videogioco agisce come dispositivo di attivazione dell'immaginario: non solo mette in moto processi mentali e affettivi, ma apre a un universo simbolico in cui il mondo viene risignificato, ricostruito attraverso un'azione che è al tempo stesso interpretativa e trasformativa. È proprio questa co–produzione di senso, profondamente incarnata e mediata dal gioco, a rendere possibile un reincanto del mondo: una riattivazione estetica e simbolica della realtà attraverso l'immersione in universi finzionali che agiscono sul piano cognitivo, emotivo e mitopoietico.

Per rendere atto della complessità del medium, è significativo completare questa parziale e limitata trattazione con degli esempi di videogiochi che, pur trovandosi ben lontano dalla forma del concept di Sony, generano simili sensazioni ed emozioni nel giocatore: le produzioni

di *thatgamecompany*, casa fondata da due studenti della University of Southern California Jenova Chen e Kellee Santiago nel 2006.

Flow (2007) e *Journey* (2012) hanno entrambi come concept l'idea di esplorare, con un'estetica e un design ai limiti del minimalismo un'ampia gamma di risposte emozionali umane differenziandosi dai videogiochi competitivi o con al centro la violenza. *Flow*[16] mette in scena l'evoluzione attraverso il controllo di piccole creature bioluminescenti che devono semplicemente muoversi per crescere e sopravvivere in una sorta di brodo primordiale ricco di plancton e microrganismi, mentre in *Journey* avviene l'esplorazione di un paesaggio desertico ispirato a mondi dell'Antico Egitto in cui: "this experience of a lifetime will help you discover who you are, what this place is, as you arrive at your purpose."[17]

5. Conclusioni

Le esperienze videoludiche proposte da *thatgamecompany* ci conducono, per contrasto, al cuore di una questione centrale rispetto alla suddetta complessità del medium: il reincanto del mondo contemporaneo non passa necessariamente attraverso la spettacolarità tecnologica o l'iperrealismo sensoriale, ma può attivarsi anche mediante sottrazione: *less is more*. Giochi come *Flow* e *Journey* dimostrano che l'immersione più profonda può scaturire da forme di minimalismo espressivo, da un'estetica rarefatta e da una progettazione intenzionalmente aperta, che lascia al giocatore lo spazio per un'elaborazione personale, affettiva e simbolica dell'esperienza oltre che da forme con una costruzione più stratificata e complessa (come *Read Dead Redemption* 2).

In questo senso, il videogioco contemporaneo si rivela come uno dei più potenti dispositivi di attivazione degli immaginari: non solo racconta storie, ma genera mondi abitabili, spazi simbolici in cui il giocatore può ritrovare un senso di appartenenza, sperimentare il mistero, confrontarsi con la perdita o con la meraviglia. Si tratta di esperienze che travalicano la semplice fruizione estetica o ludica per lambire territori

(16) *Flow*, https://thatgamecompany.com/flow/ (ultimo accesso 8 giugno 2025).
(17) *Journey*, https://thatgamecompany.com/journey/ (ultimo accesso 9 giugno 2025).

più profondi, rituali, in cui le dinamiche del gioco diventano occasioni di introspezione, di trasformazione e di ri-significazione dell'esperienza vissuta.

Riferimenti bibliografici

Beckford J.A. (2012) *SSSR Presidential Address: Public Religions and the Post-secular: Critical Reflections*, "Journal for the Scientific Study of Religion", 51(1): 1–19.

Bowman L.S. (2018) "Immersion and Shared Imagination in Role-Playing Games", in J.P. Zagal e S. Deterding (a cura di), *Role-Playing Game Studies: Transmedia Foundations*, Routledge, London, 379–394.

Calleja G. (2011) *In–Game: From Immersion to Incorporation*, The MIT Press, Cambridge, MA.

Ciofalo G. e S. Leonzi (2013) *Homo communicans. Una specie di/in evoluzione*, Armando Editore, Roma.

Csikszentmihalyi M. (2008) *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, ebook ed., HarperCollins, New York.

Dropout (2016) *The Church for People Who Are "Spiritual, but not Religious"*, "YouTube", https://www.youtube.com/watch?v=Z78_rAg4Ldg (ultimo accesso 23 febbraio 2025).

Davis E. (1999) *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, Three Rivers Press, New York.

Ebert R. (2010) *Video Games Can Never Be Art*, "Chicago Sun Times", https://www.rogerebert.com/rogers-journal/video-games-can-never-be-art (ultimo accesso 16 aprile 2025).

Edwards R. (2001) *GNS and Other Matters of Roleplaying Theory*, "The Forge", www.indie-rpgs.com/articles/1/ (ultimo accesso 14 ottobre 2025).

Ermi L. e F. Mäyrä (2005) *Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analysing Immersion, in Proceedings of DiGRA 2005 Conference: Changing Views — Worlds in Play*, Vancouver.

Feldt L. (2016) *Contemporary Fantasy Fiction and Representations of Religion: Playing with Reality, Myth and Magic in His Dark Materials and Harry Potter*, "Religion", 46: 1–25.

ForlornKnight, (2025) *Dark Souls No Death Tutorial Run (How To)*, "YouTube", https://www.youtube.com/watch?v=tGTQEeqoVJA (ultimo accesso 8 giugno 2025).

Gerrig J.R. (1993) *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, Yale, New Haven, CT.

Huizinga J. (1946) H*omo Ludens: Contributo alla determinazione del contenuto ludico della cultura*, Einaudi, Torino.

Juul J. (2005) *Half Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, MIT Press, Cambridge, MA.

Koljonen J. (2014) "Eye-Witness to the Illusion", in E. Saitta, Holm–Andersen M. e J. Back (a cura di), *The Foundation Stone of Nordic Larp*, Projektgruppen KP14, Copenhagen, 230–250.

La Porte C. (2018) *Red Dead Redemption 2: Storytelling Through Immersion*, "Nerdbot", https://nerdbot.com/2018/10/31/red-dead-redemption-2-storytelling-through-immersion/ (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

Morie F.J. e C. Pearce (2008) *Uses of Digital Enchantment: Computer Games as the New Fairy Tales*, in "Proceedings of the Future and Reality of Gaming Conference (FROG)", Vienna.

Murray H.J. (1997) *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Free Press, New York.

Noble F.D. (1997) *The Religion of Technology: The Divinity of Man and the Spirit of Invention*, Alfred A. Knopf, New York, NY.

Pecchinenda G. (2010) *Videogiochi e cultura della simulazione. La nascita dell'«homo game*, Laterza, Bari.

(2025) "Beyond The Screen: Creating Future Immersive Entertainment", https://www.sony.com/en/brand/beyondthescreen/future-immersive-entertainment-concept/ (ultimo accesso 8 giugno 2025).

Salen K. e E. Zimmerman (2003) *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, The MIT Press, Cambridge, MA.

Scibetta D. (2022) *Che cos'è un gioco immersivo? Analisi di una parola usata in modo improprio*, *IGN Italia*, https://it.ign.com/red-dead-redemption-2/198607/feature/che-cose-un-gioco-immersivo-analisi-di-una-parola-usata-in-modo-improprio (ultimo accesso 25 novembre 2025).

Thatgamecompany *Flow*, https://thatgamecompany.com/flow/ (ultimo accesso 8 giugno 2025).

Thatgamecompany *Journey*, https://thatgamecompany.com/journey/ (ultimo accesso 9 giugno 2025).

Tolkien J.R.R. (2008) "On Fairy-stories", in V. Flieger e D. Anderson (a cura di), Harper Collins Publishers, London.

Weber M. (1997) *La scienza come professione*, Armando, Roma.

Wright, C.P., J. Wallace e J. McCarthy (2008) *Aesthetics and Experience–Centered Design*, "ACM Transactions on Computer-Human Interaction (TOCHI)", 15(4): 1–21.

SEZIONE 11.

MEMORIE

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591624
pp. 471-494 (giugno 2026)

LA MEMORIA TRA INCANTO E DISINCANTO
NOSTALGIA, ORRORE E ALIENAZIONE NELLA CINEMATOGRAFIA CILENA DELLA POST–DITTATURA

CRISTINA DEMARIA

Title in English: *Memory between Enchantment and Disenchantment: Nostalgia, Horror, and Alienation in Post–dictatorship Chilean Cinema*

Abstract: The way memory works, as a discursive and cultural mechanism that produces meaning and identity, has always been linked not only to how the past is reinterpreted and valued, but also to the kind of object that is thus reconstructed. This is the case, for example, with nostalgia, that emotion of time centered on the past's very "pastness" and on its impossible apprehension. In the cultural construction of memory, the flow of time is transformed into meaning, into narratives often poised between the enchantment of a return to fullness, to the origin, to what has been lost and continues to be revisited, and disenchantment, the annulment and "horror" that often characterize traumatic memories of political and collective violence that have destroyed ways of life and, at times, entire worlds. Starting from these premises, and looking at post-dictatorship Chile as a moment of "erosion" of the very meaning of a community, I shall analyze four films by two directors who have worked halfway between the enchantment of the pre–dictatorship past and the disenchantment brought about by the failure of the socialist collective struggle represented by Salvador Allende government, between the cathartic power of fiction and the apparent distance and rawness of the "document" and of "reality", together with the power of the dictatorship's mechanisms of alienation. By investigating the visual, narrative and discursive strategies and devices of *Salvador Allende* (2004) and *Nostalgia de la luz* (2010) by Patricio Guzmán; *Post Mortem* (2010) and *El Conde* (2023, produced and distributed

only on Netflix) by Pablo Larraín, the essay aims to describe how the story of the return, or reinvention, of what has been and has gone, may contribute to a semiotics of the forms of cultural time, to their enchantment and disenchantment.

Keywords: Chile; Trauma; Erosion; Patricio Guzmán; Pablo Larraín; Nostalgia

1. Premesse

In quale modo il Cile ha interrogato e rivisitato, trasformato e trasmesso la memoria collettiva del periodo vissuto sotto il regime di Augusto Pinochet? E come tale memoria — lo anticipo subito, conflittuale e controversa — è stata tradotta ed elaborata in narrazioni in cui gran peso ha avuto il cinema, in racconti segnati, in alcuni casi, da una particolare nostalgia, in altri casi dall'orrore e dall'alienazione della violenza che ha caratterizzato quel particolare dispositivo dittatoriale? Proverò a descrivere la peculiare oscillazione tra incanto e disincanto (Bennet 2001) che ha assunto il senso del passato dittatoriale cileno attraverso l'analisi di quattro film — *Salvador Allende* (2004) e *Nostalgia della luce* (2010) di Patricio Guzmán; *Post Mortem* (2010) e *El Conde* (2023) di Pablo Larraín — che, in modi diversi ma complementari, provano a sondare registri, tenute e passioni, incanti e disincanti di una situazione di post–conflitto in cui si è venuta a tessere sia una memoria che è stata capace, forse, di curare, nel tentativo di riaggiustare una realtà ferita, sia un'altra in cui la ferita è stata esibita, lasciata aperta, e in cui l'inevitabilità della violenza ha nutrito un disincanto da cui non sembra esserci uscita. Vedremo come in un caso (quello dei film di Guzmán) il passato risorga attraverso il filtro di una particolare nostalgia, attraverso la figura della reliquia; e come in un altro (nei film di Larraín) al centro vi sia invece l'immagine della decomposizione, riassunta nelle figure del morto vivente e della decomposizione.

Per comprendere meglio tali figure, insieme al contesto culturale che sintetizzano e, anche, illuminano, proporrò innanzitutto una categoria interpretativa elaborata con Patrizia Violi (Demaria e Violi 2024) che aiuta a comprendere le situazioni di conflitto e post–conflitto non

solo come momenti di esplosione o di assestamento, bensì come tempi e spazi di potenziale "erosione", a cui si può rispondere con strategie diverse di rappresentazione e autorappresentazione. Situazioni in cui spesso la memoria può essere intrisa di nostalgia, intesa non solo come emozione retrospettiva, legata a uno spazio che si è perso nel tempo, ma come emozione prospettica e costruttiva: prospettica in quanto rivolta al presente e al futuro; costruttiva in quanto capace di costruire forme di consolazione rispetto a un passato concluso, ma che rimane comunque attuale (Panico 2024).

La prospettiva in cui mi colloco è quella di una semiotica della cultura e della memoria rispetto alla quale la stessa capacità culturale di "fare memoria" costituisce uno dei prerequisiti fondamentali dell'abilità di una cultura di riprodursi: ma riprodursi come, e su che basi e quali valori? Quale cultura e memoria si "fanno" dopo un conflitto e un evento traumatico (Demaria 2020)? E per chi? Le temporalità, le prospettive e le focalizzazioni delle memorie del post–conflitto sono molteplici e si intrecciano: appartengono alle vittime e ai carnefici, ma anche a coloro che oggi vengono definiti come soggetti implicati (Rothberg 2019)[1]. Le memorie che nascono dopo i conflitti, costituendone l'interpretazione, servono il senso stesso del presente e delle diverse interpretazioni della sua storia: cosa è successo? Come ci siamo trovati "qui"? Quale il futuro suggerito, che dipende anche da come ci immaginiamo il passato? Infine, quale ruolo assumono le passioni come possibile filtro di elaborazione del trauma di un conflitto, quando innervano rituali e pratiche di denuncia, espiazione, ovvero nostalgia e comunione? La memoria, il suo stesso senso, può divenire un meccanismo incantatore, o può invece insistentemente continuare a interrogare il passato, con disincanto.

2. Post–conflitto ed erosione

I conflitti — in quanto fenomeni culturali, storici e politici — sono momenti di cambiamento, di esplosione, di potenziale riconfigurazione

(1) La categoria di soggetti implicati proposta da Rothberg si riferisce a quell'agentività che indirettamente rende possibili forme non sempre così evidenti di complicità, ma che in ogni caso partecipa allo sfruttamento e alla dominazione: si veda, oltre a Rothberg 2019 anche Lazzara 2022.

di una semiosfera e delle sue gerarchie. Sono, di fatto, eventi profondamente traumatici che disgregano la continuità culturale su cui "normalmente" si regge una collettività e la sua identità, disgregando le norme, le regole, le fondamenta su cui poggiano. Quella violenza politica organizzata che è la guerra fa saltare i sistemi semiotici di produzione e riproduzione culturale, spesso la mancanza di senso è il suo retaggio più persistente e duraturo; un senso che poi si deve provare a ricostituire.

È così che si può intendere la guerra come un evento traumatico, nell'accezione suggerita da Violi (2016, p. 3):

> Non vi è alcuna sequenza lineare che a partire da un evento dato si sviluppi poi nella sua registrazione e successiva memorizzazione e trasmissione, ma piuttosto una compresenza di temporalità diverse, a partire da uno scarto costitutivo fra fatto e memorizzazione. O meglio, fra evento e senso dell'evento, che non sono mai coincidenti.

Quale il senso degli eventi, dopo una prima iniziale "mancanza", è quello che qui ci interessa. Nello scarto costitutivo fra l'evento e il suo senso si colloca, cioè, lo spazio della semiosi, in cui il trauma viene interpretato, divenendo il risultato di un processo semiotico di attribuzione di senso.

In alcune situazioni di post–conflitto, quale quella cilena, il processo di ricostituzione del senso non sempre ha seguito percorsi lineari e narrazioni omogenee, in cui il passato viene lasciato alle spalle, e nuove norme e regole vengono proposte e condivise collettivamente. Con Violi ho proposto la possibilità di guardare al post–conflitto come un processo di erosione, particolarmente evidente quando ci si riferisce a una dittatura repressiva che ha torturato e fatto sparire migliaia di persone; un conflitto quindi interno a un paese che rimane diviso, perché il nemico è stato — è ancora — interno. Si tratta di un processo che può durare anche molti anni (più di cinquanta in Cile), la cui caratteristica principale è una sottile, e spesso non così visibile, persistenza di valori in teoria non solo passati, ma scalzati dalla fine della dittatura, e che però persistono a dispetto del cambiamento avvenuto e proclamato, erodendo dall'interno il nuovo sistema democratico, rendendo mitico e trascendente il passato a cui si vuole tornare.

L'erosione è una forma di trasformazione che non è dunque esplosiva, ma non è nemmeno graduale o, oppure, semplicemente lenta. E non è neppure una forma classica di dimenticanza o di oblio, per lo meno come descritte da Lotman e Uspensky (1975), Umberto Eco (2007) e Aleida Assmann (2019), bensì una dialettica particolare di memoria e dimenticanza: non si pone come atto di distruzione della memoria ma come una lenta erosione del senso stesso del presente. È il caso del Cile, dove continuano a esistere ed essere trasmessi valori e forme di vita consolidati durante la dittatura; a permanere tuttora una certa nostalgia per il passato, per uno stato fondato sull'ordine, la disciplina e l'obbedienza, su un'idea di Patria che l'altra metà ferita del paese aveva cercato di riformare grazie al governo di Salvador Allende.

Alle due forme di sviluppo e cambiamento proposte da Lotman in *Cultura ed esplosione* (1993): l'evoluzione continua e il cambiamento immediato, esplosivo e imprevisto, capace, letteralmente, di capovolgere una cultura, e specialmente una cultura "binaria", aggiungo dunque la possibilità dell'erosione come una evoluzione trattenuta, arrestata, una trasformazione bloccata che implica un particolare tipo di disincanto e congelamento del passato, una trasformazione del ritmo stesso del dinamismo culturale e dei processi di traduzione di una semiosfera.

3. Il Cile post–dittatura

L'attacco alla Moneda dell'11 settembre 1973, che portò alla morte di Salvador Allende e all'inizio della dittatura, marca dunque l'inizio di un periodo ancora oggi non del tutto elaborato, segnato da memorie divise e in conflitto. Nonostante il regime di Pinochet abbia lasciato spazio, nel 1990, a un governo democraticamente eletto, gli anni di post–conflitto hanno visto la società cilena radicarsi in una modalità di finta riconciliazione fondata sull'impunità di tutti coloro che parteciparono e sostennero la dittatura (Canet 2019). In particolare, ai perpetratori non solo fu concessa l'immunità, ma venne accordato e mantenuto il privilegio di rimanere in silenzio. Non vennero individuati (e nominati) i responsabili, e non vennero denunciate pubblicamente le

atrocità commesse. Non si fece menzione delle torture e degli abusi ai danni non solo dei cosiddetti "sovversivi", ma anche di molti innocenti, donne, vecchi, bambini, privati della possibilità di parola, soprattutto, non riconosciuti come vittime. Non venne concessa, in breve, la possibilità di elaborazione del trauma subito da metà della popolazione, di dare un senso compiuto a quell'evento. Il processo di riconciliazione dopo la rimozione di Pinochet è stato non a caso giudicato dalla parte ferita del Paese come un modo per ricreare l'omogeneizzazione delle soggettività politiche dello stato–nazione (Canet 2019; Klep 2012) I processi di comunicazione e autocomunicazione culturale furono cioè regolati da un modello di autodescrizione — di costruzione e continua stabilizzazione di un "noi" — diviso tra due posizioni contrastati circa il senso stesso del passato, rispetto a cosa fosse successo e perché. In Cile ancora esistono, in breve, due diverse dialettiche della memoria che ancora bloccano una comprensione piena della storia di quegli anni.

In un paese diviso e in erosione il cinema ha compiuto un particolare lavoro della memoria, provando a contrastare il silenzio e una visione binaria della cultura "nazionale", provando a incepparne i tentativi di omogenizzazione. La cinematografia della post–dittatura ha cioè riformulato in modi spesso efficaci e significativi la narrazione binaria e riduzionista del discorso sulla memoria portato avanti dallo stesso stato democratico, cercando di complicare la visione della storia ufficiale, indagando le forme di oblio, la colpa, la vergogna e l'alienazione come emozioni collettive di un paese ferito, mettendo in discussione la costruzione culturale del nemico interno; affrontando, in breve, la nostalgia stessa del passato, sia di quello della dittatura, sia di quello del periodo socialista sotto il governo di Allende.

È dunque uno spazio culturale diviso, con confini interni rigidi, che Patricio Guzmán e Pablo Larraín — probabilmente due tra i più noti registi cileni contemporanei — indagano nelle loro opere, che considero testi testimoniali[2] in grado di mettere a nudo il trauma che continua a erodere il corpo sociale della nazione, a costruire l'evento

(2) Penso ai testi testimoniali non solo come tutte quelle opere — come qui i film di Guzman — in cui sono intervistate persone che riportano la loro esperienza del passato, ma come lavori che in sé costituiscono una memoria, montando e rilavorando le stesse esperienze che mettono in scena, e creando così nuovi archivi. Si tratta di un tema complesso che non si può esaurire qui: si veda Demaria 2020.

stesso del trauma, ponendosi come un lavoro del lutto potenzialmente rigenerativo.

4. Biografia di una nazione tra incanto e disincanto: *Salvador Allende*

Patricio Guzmán filma il documentario *Salvador Allende* dopo aver già prodotto altri due film che raccontano i giorni della fine del governo socialista e l'inizio del regime di Pinochet, culminati l'11 settembre 1973: *Batalla de Chile* (1973–1975), montato in esilio in Francia a partire da documenti originali e riprese sul campo, e *Chile, la memoria obstinada* (2003) in cui fa ritorno in un Cile apparentemente liberato dalla dittatura, osservandone le trasformazioni e interrogandone la memoria[3]. *Salvador Allende* costituisce una sorta di terzo capitolo di un processo di mappatura del passato, soprattutto dei modi in cui lo si può raccontare e "ri–montare", che Guzmán ha continuato incessantemente ad attuare. È al tempo stesso un'opera volta a ricostruire una memoria individuale, intima e personale, e una memoria pubblica e collettiva, un tentativo di invertire il processo di erosione del ricordo stesso di Allende e della sua vita. L'intento è quello di ricomporre una (auto)biografia in cui è inscritto sia lo "sforzo" verso l'oblio — Guzmán denuncia, nel documentario, la "macchina dell'oblio" che si è messa in moto sin dall'11 settembre, la "cappa d'amnesia" calata sul paese — sia la sua stessa ricerca di tracce del passato che ancora chiedono di essere interrogate, di entrare a far parte di una narrazione in quel momento ancora da comporre.

Guzmán è qui, dunque, un particolare "biografo" (Lotman 1985; Demaria e Panico 2022) che ripercorre l'intera vita di Allende (intervista, per esempio, anche la figlia della sua balia), in particolare i suoi vent'anni di incessante campagna politica che lo portarono a essere eletto presidente nel 1970, e i pochi anni del suo governo. Lo fa inscrivendo

(3) Mi sembra doveroso ricordare che Guzmán è egli stesso una vittima del regime: imprigionato per due settimane nello Estadio Nacional de Chile, riesce a fuggire dal paese con il girato che poi comporrà *Batalla de Chile*. Con *Chile, la memoria obstinada* Guzmán riprende i momenti in cui, tornato nel paese, lo attraversa proiettando in luoghi diversi *Batalla de Chile*, filmando le reazioni degli spettatori con cui entra in dialogo: si veda Blaine 2013.

nel testo la propria soggettività, il proprio punto di vista, soprattutto la propria voce di particolare io narrante che all'inizio del film dichiara il suo stesso desiderio — il bisogno profondo di indagare e capire l'uomo che era Allende: "Ho bisogno di sapere chi era" è una dichiarazione che viene ripetuta più volte definendo un desiderio che, a sua volta, si apre a un'ermeneutica della nazione e del suo passato conflittuale.

Man mano che il film procede in questo tentativo di non tanto accedere a quella particolare memoria, quanto di instaurarla, si alternano diversi materiali d'archivio: frammenti di vecchi filmati di famiglia, fotografie, documenti e oggetti materiali, alcuni risalenti alla giovinezza di Allende a Valparaiso, inquadrati e mostrati in primo piano come fossero preziose reliquie, tracce che vengono maneggiate come fossero ossa di santi (Blaine 2013; Epps 2016). A queste inquadrature si mescolano e si aggiungono, grazie a un montaggio lento e contemplativo, che indugia su ciascuna inquadratura, interviste ad amici e compagni di Unitad Popular — il partito guidato da Allende che vinse le elezioni nel 1970.

Lungo questa ricostruzione meticolosa di un mondo passato e raramente rievocato, la voce fuori campo di Guzmán, calma, calda, composta, ci guida raccontandoci le speranze provate allora, il proprio incanto per il desiderio di cambiamento politico e di giustizia sociale condiviso e creduto, allora, da molti. *Salvador Allende* si pone come un tributo, e al tempo stesso come una narrazione postuma intesa a rivendicare l'eredità di Allende, che va riconosciuta se si vuole compiere il lavoro del lutto e rielaborare il trauma subito da una intera generazione.

Salvador Allende è un documentario che drammatizza le tensioni tra quello che è stato un passato di rivoluzione e speranza, e quello che Lazzara (2022) definisce un "presente in rovina", eroso, filmato con e nel dolore dato dal senso di fallimento, e di inevitabile disincanto, seguiti all'11 settembre. Distanziandosi dal tipo di estetica e dall'epica di *La batalla de Chile*, che si può definire come un esempio di *history in the making* (Blaine 2013) — *Salvador Allende* è frutto di uno sguardo che interroga ciò che è irrecuperabile, l'incanto passato e quello che ancora perdura nel ricordo, collocando la spettatrice tra due tipologie diverse di nostalgia. Mi riferisco qui a quelle proposte da Svetlana Boym (2001) che distingue tra una nostalgia restaurativa, che idealizza

il passato e vuole tornare a ciò che si è perduto, così come era, e una riflessiva, che interroga i suoi stessi meccanismi e il passato a cui si rivolge. Tale tensione percorre tutto il film, non è mai risolta, e oscilla tra le parole (auto)riflessive di Guzmán e l'amarezza restaurativa dei vecchi militanti, degli operai, del popolo di Allende allora, e di quelli che oggi potrebbero farvi parte. Da questo particolare posizionamento, che viene a sua volta offerto a chi guarda, Guzmán biografo, ma anche autobiografo, ci racconta quella che inoltre è stata, per almeno metà della popolazione cilena, una storia d'amore. Mentre scorrono le immagini della vita politica di Allende, Guzmán afferma: "Era una societad entera en un estado amoroso"; una società, in realtà non tutta intera, innamorata di questo medico diventato un politico che voleva una rivoluzione senza violenza e senza armi, e che ha dovuto lottare contro l'enorme e potente campagna di propaganda lanciata, già negli anni '60, dalla CIA, perché il Cile fosse uno dei pilastri della stabilità democratica nel Cono Sur, contro il comunismo e il socialismo.

È così che *Salvador Allende* propone una vera e propria elaborazione del trauma causato dal rompersi di un incanto potente, che forse già si sapeva destinato a terminare, e che però Guzmán si rifiuta di considerare come un mero momento di illusione conclusosi bruscamente. Soprattutto, il film rivendica la possibilità di tale ricordo, il riconoscimento di un innamoramento che è stato capace di generare entusiasmo e speranze, e certo anche attese e illusioni che hanno lasciato ferite profonde raramente a loro volta riconosciute e, soprattutto, curate. Come afferma nel film uno dei più cari amici di Allende, "Allende e l'11 settembre sono stati un golpe per la nostra stessa coscienza, e di questo non si parla". Una presa di coscienza che va però — riflessivamente — cercata, riaffermando ciò che Allende ha rappresentato, sollevando la cappa d'amnesia di cui sono stati complici anche coloro che lo ammiravano, e che dopo la morte del Presidente iniziarono a discuterne come di un "illuso". Il film di Guzmán ci regala, in questo modo, una possibile prospettiva sul processo di erosione cileno, guardando all'origine stessa di questo processo e alle tracce, alle reliquie, che ci restano. E però legittima riflessivamente quella stessa illusione, la riconosce, osservando e mostrando il disincanto dei cileni non solo come il risultato di un oblio imposto, ma anche come il rifiuto della speranza stessa, di

una certa immaginazione del futuro. Ed è proprio tornando alla memoria, a queste memorie, che *Salvador Allende* prova a offrire la speranza di un futuro che accetta il proprio passato e a esso restituisce un senso, un passato che non potrà mai tornare intatto, ma che al tempo stesso non passa. Come la particolare voce di Guzmán — non ne vediamo mai il corpo, ma è come se fosse incarnato nella voce — continua a ricordarci per tutto il film, "il passato non passa". Il passato non passa e non ti rende libero se non lo affronti. "L'11 settembre 1973", continua il regista, è sempre presente, erode ancora la coscienza del Cile. È questo, forse, più che l'incanto, "l'incantesimo" di una memoria che Guzmán non smette di provare a sondare? Poco prima della fine, il film mostra immagini di repertorio di militari che trasportano il corpo di Allende fuori dal palazzo de La Moneda su una barella, per poi caricarlo su una autombulanza che lo porterà alla morgue di Santiago. Da questo stesso giorno, dalla morgue dove viene trasportato il cadavere di Allende, comincia *Post Mortem* di Larraín, che esamineremo in un prossimo paragrafo, non prima di aver indagato come in un'opera successiva Guzmán rilanci la sua interrogazione del passato immergendola in una nostalgia che non è più solamente né restaurativa, né riflessiva.

5. Il deserto come corpo: *Nostalgia de la luz*

Guzmán sceglie di elaborare ulteriormente, e trasformare, la memoria del "suo" Cile in un film intitolato, non a caso, *Nostalgia della luce*. Il dispositivo che questo documentario utilizza è quello di concentrarsi su un luogo particolare, i cui molteplici strati e le cui coordinate spazio–temporali sono resi visibili e indagati. Siamo nel deserto dell'Atacama, nel nord del Cile, che al tempo stesso è sede di uno dei più importanti osservatori di astronomia al mondo, data la trasparenza del suo cielo e l'assenza di umidità; sito archeologico in cui si trovano tracce e resti (graffiti, mummie) di civiltà precolombiane, ma anche luogo in cui venne costruita una importante miniera a fine Ottocento, e attorno a essa un luogo di residenza per i minatori (divenuto in molti casi anche il loro cimitero); poi trasformato, sotto il regime di Pinochet, nel campo di concentramento per "terroristi' e dissidenti" di Chacabuco. Ed è in

questo deserto che, ai tempi delle riprese del film, alcune donne ancora cercano i resti dei loro compagni, figli e fratelli scomparsi: prigionieri del campo uccisi dal regime e poi sotterrati nel deserto. È qui, in questo spazio, e attraverso il modo in cui chi lo abita e lo attraversa entra a far parte del film, che tutte le cronologie del progetto di Guzmán — della sua riflessione cinematografica sulle dimensioni stesse del tempo passato — coesistono. È un proposito che Guzmán assume in prima persona, all'interno, a sua volta, di un suo tempo e di una sua memoria, come già abbiamo visto con *Salvador Allende:* è nuovamente la sua voce che ci guida, che pone domande a chi abita e attraversa il deserto (astronomi, archeologi, sopravvissuti del campo; donne che cercano i resti dei desaparecidos), calandosi come attore della narrazione, e provando così a guidare l'articolazione delle diverse temporalità e stratificazioni che il film a sua volta interroga. La necessità di ricordare, e soprattutto di inserire un certo passato in una diversa cronologia del Cile, ha dunque bisogno di uno scavo che ci proietti nei molti strati di un luogo, che a sua volta va illuminato. Il tempo stesso si iscrive nel deserto dell'Atacama: nel suo cielo interrogato dagli astronomi che leggono i segni di centinaia di migliaia di anni fa, e nella sua terra scavata dagli archeologi. Il tempo diventa esso stesso un luogo, in cui convergono molteplici narrazioni ove si intrecciano, senza però necessariamente risolversi o diventare omogenei, più tempi: della storia, della scienza, di chi cerca i resti dei desaparecidos, al tempo stesso personali e condivisi.

La prima di tali cronologie è quella oggetto di studio degli astronomi che in questo deserto studiano le origini dell'universo, utilizzando radiotelescopi capaci di registrare le onde del big bang; una cronologia che ci conduce nel vortice del tempo, nella sua stessa voragine. Il film comincia peraltro con le riprese di un vecchio telescopio collocato a Santiago del Cile, definendo sin da subito il telescopio stesso come figura semiotica, strumento e protesi dell'occhio che permette di vedere ciò che altrimenti non si potrebbe: non solo nel, ma "il" passato. L'occhio che guarda, grazie a questi strumenti che ne magnificano le competenze, è così raggiunto dal passato. Questo atto del voler vedere e guardare, la sua stessa potenza, viene ripetutamente figurativizzato nelle riprese di questi strumenti di visione che si apprestano a guardare e, soprattutto, registrare, documentare e archiviare. Insieme

alle immagini delle tecnologie sulla terra, si ripetono e tornano anche quelle dello spazio, e cioè di ciò che questi strumenti colgono, in alcuni casi immagini fisse, in altri montate in modo che si muovano con uno zoom verso la spettatrice, che viene così investita, risucchiata, dalla luce; in altre in modo che chi guarda le percepisca in allontanamento. Questi momenti di immersione si alternano a immagini del deserto, accompagnate dalle riflessioni dell'archeologo intervistato che dice "Il deserto è un territorio che aiuta a introdursi nel passato"; l'Atacama è una porta verso il passato ma, ribadisce, "sappiamo come entrarci ma non come uscirne".

Il paradosso così esplicitato è, inoltre, dato dal fatto che mentre riusciamo a interrogare l'origine dell'universo, non conosciamo invece il passato più prossimo, quello della dittatura, che le donne alla ricerca dei resti dei loro scomparsi continuano, letteralmente, a scavare. *Nostalgia de la luz* non mette però in scena uno svelamento, una discontinuità prodotta da una verità che viene trovata e quindi trasmessa, bensì "il processo di calcificazione" — come quello che avviene nel deserto — grazie al quale il colpo di stato di Pinochet si è protetto, grazie a cui gli abusi di potere sono spesso, gradualmente, a volte anche ottusamente, assimilati e accettati: prima dell'erosione, la calcificazione.

Ma Guzmán non si ferma a questa denuncia, e va oltre la nostalgia, ovvero la trasforma, grazie a una sorta di logica che qui non oscilla semplicemente tra il *restorative* e il riflessivo, bensì tra il trascendente e l'immanente. Man mano che *Nostalgia de la luz* si sviluppa, Guzmán riunisce coloro che indagano e interrogano l'Atacama — il deserto che "está lleno de historia" — in modo che le loro indagini si intreccino e ogni ricerca illumini le altre, ognuna alle prese con una regione distinta del passato e con una materia diversa che compone il presente. Gli attori umani e le forze naturali interagiscono così per formare un "collettivo ibrido" composto di attanti diversi: dal deserto, dal clima, dalla luce, dall'aria, oltre che dalle persone. L'Atacama mostra qui la sua potenza, una vitalità intesa come "la capacità delle cose [...] non solo di ostacolare o bloccare la volontà e i progetti degli esseri umani, ma anche di agire come quasi agenti o forze con traiettorie, propensioni o tendenze proprie" (Martin–Jones 2013, p. 715), capaci di formare un collettivo che ha permesso di realizzare solo parzialmente gli obiettivi della

dittatura: i corpi si sono fusi con il deserto, ma non sono del tutto scomparsi[4].

Ciò che *Nostalgia de la luz* suggerisce è come l'ambivalenza del corpo delle persone scomparse sia stata trasferita all'Atacama stesso. Il deserto si fa corpo o, meglio, il deserto e i corpi sono mescolati, ognuno si fonde con l'altro per produrre un nuovo amalgama. Attraverso le numerose inquadrature di resti umani, il film registra il divenire–deserto dei resti mortali e il divenire-corpo del deserto. Dalle mummie precolombiane ai resti scheletrici dei minatori del XIX secolo, dai cadaveri parzialmente dissotterrati che sembrano quasi scolpiti nella stessa materia del deserto, ai frammenti ossei che presentano solo minime differenze rispetto ai granelli di sabbia in cui riposano: il film ci restituisce le fasi del lento processo attraverso cui i corpi si fondono gradualmente con il paesaggio desertico.

Rifacendosi all'interpretazione bergsoniana di Gilles Deleuze, David Martin–Jones sostiene che nel film di Guzmán l'Atacama diventa "il fondamento di una gigantesca memoria dell'universo, o archivio dell'universo" (2013, p. 716). Un'affermazione sostanziata dai commenti di Guzmán che, come *voice over*, ribadisce "la memoria comprende tutta la vita, [...] ma anche la materia, la terra, il cosmo, tutto insieme". In questo senso la memoria è identica alla totalità del passato, disposta su più strati variamente contratti nel presente e dilatati nel passato. Come ancora Martin–Jones sottolinea, in *Nostalgia de la luz* i vari strati del passato assumono forma materiale e fisica e testimoniano la "radicale pluralità di durate" sperimentate sia dall'umano che dal non umano. I resti dei corpi in *Nostalgia de la luz*, inoltre, non solo costituiscono una prova dei crimini della dittatura, ma esercitano anche una forma radicalmente diversa di agentività, funzionando essenzialmente, e nuovamente, come reliquie religiose. Julieta Vitullo (2013, p. 185) suggerisce come Guzmán ritragga "el desierto como osario" [il deserto come ossario], capace di contenere, e a volte restituire, frammenti dei corpi che

(4) Rispetto ai corpi dei desaparecidos, e alla calcificazione voluta dalla dittatura, andrebbe aperta una lunga parentesi. Facendo sparire i corpi dei "nemici" sconfitti la dittatura di Pinochet ha cercato di rimuovere "l'instabilità referenziale" inerente a quegli stessi corpi. L'assenza dei resti mortali delle vittime ha cioè provato ad avvalorare l'onnipotenza della dittatura, mentre la sparizione ha negato al tempo stesso la possibilità che i corpi potessero sostenere la causa sconfitta: "guardate quanto sono (stati) crudeli.": su questo si veda Scarry 1985.

riaffiorano, non più scomparsi. Sono frammenti che divengono reliquie in quanto manifestazioni materiali dell'atto del ricordo che cristallizzano e perpetuano la memoria collegando il passato e il presente in modo concreto e palpabile.

Nel momento in cui i corpi si fondono e diventano un tutt'uno con il deserto, anch'esso viene contagiato e diventa uno spazio sacro. Dotato della *virtus* dello scomparso, il deserto diventa corpo in modo nuovo (Gerarghty 2020; Andermann 2012). È così che il film di Guzmán illustra una nuova forma di resurrezione: gli scomparsi si trasformano in corpi celesti e il calcio che circola nell'universo trova la sua rappresentazione visiva nelle frequenti raffigurazioni del deserto e della polvere spaziale. Tutto ciò entra a far parte della memoria, è memoria. A differenza però di quanto accade in Allende, qui la *pastness* ha un altro potere: tutto è memoria e al tempo stesso vita, e ci circonda, come la luce.

6. Alienazione e orrore: *Post Mortem* e *El Conde*

I film di Larraín rielaborano invece la memoria della dittatura con modalità antitetiche, scegliendo il registro della fiction, e costruendo mondi possibili pervasi non dalla nostalgia, bensì dall'alienazione e dalla decomposizione. *Post Mortem* (2010) — parte di una "trilogia della dittatura" che comprende Tony Manero (2008) e No (2012) — al di là di una sterile contrapposizione tra documentario e fiction (Coviello e Zucconi 2017)[5] continua, rilancia, ma anche stravolge il lavoro di memoria svolto da Guzmán. *Post Mortem* prende avvio nel punto in cui *Salvador Allende* si conclude, il giorno del golpe, e ambienta molte delle sue sequenze nell'obitorio dove è stato portato il cadavere di Allende per permettere allo spettatore non solo di assistere alla redazione del referto dell'autopsia, ma anche di tornare a un particolare luogo del trauma, e ai meccanismi che, dal 1973, hanno prodotto l'oblio dell'avventura socialista e l'acquiescenza alla dittatura. L'inquadratura di apertura ci introduce in quel cronotopo che è diventato l'11 settembre a livello del suolo, con la telecamera posta sotto un carro armato in

(5) Sugli intrecci tra finzione e documentario, che qui non posso approfondire, si vedano inoltre Bruzzi 2020; Kansteiner 2018; Nichols 2016.

movimento, e cioè uno dei mezzi attraverso cui, in quel momento, si stava compiendo il colpo di stato, senza però permetterci di cogliere pienamente — il nostro punto di vista è a livello della strada — ciò che sta accadendo; la violenza, per il momento, avviene fuori campo. Fin dall'esordio, il film mette in discussione una delle questioni centrali che perseguita ogni immagine, sia essa ferma o in movimento, e cioè la relazione tra ciò che è visibile e ciò che è conoscibile: non solo ciò che possiamo vedere, ma come possiamo vederlo, e comprenderlo, dunque ricordarlo. Dopo la prima carrellata a livello del suolo, e dentro, benché a margine, del colpo di stato, il film torna indietro di qualche giorno, per raccontarci la quotidianità di un piccolo e anonimo funzionario cileno, Mario Cornejo, che lavora in un obitorio. Sullo sfondo di un paese già in fermento, che il funzionario sembra non percepire, o a cui è indifferente, seguiamo invece il suo tentativo di conoscere, e poi di iniziare una relazione, con la vicina di casa, Nancy, ballerina di cabaret. Una dirimpettaia che Mario guarda, anzi spia attraverso la finestra di casa sua.

La violenza rimane fuori campo fino a metà film, quando torna prima solo come rumore (delle manifestazioni e delle proteste in corso), e poi come frastuono, mentre vediamo il protagonista fare la doccia la mattina dell'11 settembre: l'inquadratura rimane fissa sul protagonista, mentre ascoltiamo i militari fare irruzione nella casa della vicina, gli aerei militari sfrecciare(6). Ma poi la violenza inizia a fare da sfondo continuo: sono però i suoi effetti a invadere lo schermo, montando progressivamente fino alle ultime sequenze, dentro l'obitorio, in cui sono ammassati i cadaveri degli oppositori. Della violenza vediamo il momento terminativo, mai l'atto nel suo compiersi, anche se la sua "atmosfera" colora, letteralmente e metaforicamente, la nostra (audio) visione.

Mario Cornejo è, e spesso anche si dichiara, un funzionario pubblico, un piccolo ingranaggio della macchina statale, del tutto, però, incompetente. Il suo compito è quello di trascrivere i referti delle autopsie pronunciati ad alta voce dal medico legale che le sta eseguendo, ma gli

(6) *Post Mortem* è un film che offre molti più spunti di riflessione di quelli che qui riesco a sviluppare. L'uso del suono e il suo rapporto con l'immagine è tra questi; un uso in parte similare a quello presente nel film molto dibattuto e pluripremiato *The Zone of Interest* (2023) di Jonathan Glazer.

mancano, appunto, le competenze di base: non sa battere a macchina, e a inizio film lo vediamo infatti esercitarsi con un ragazzino, il fratello della ballerina da cui è ossessionato, che gli dà lezioni di dattilografia. La notte del golpe Mario si ritrova all'obitorio, dove i corpi senza vita di manifestanti e oppositori del regime sono ammucchiati negli androni e nei corridoi, in attesa di essere fatti sparire. Poco dopo Mario si ritroverà ad accompagnare il medico legale e la sua assistente all'istituto di medicina legale per eseguire l'esame del cadavere di Allende. L'autopsia che viene ricostruita da Larraín riproduce fedelmente diverse parti del rapporto originale, ma con una sostanziale differenza "finzionale": nel film manca l'esame interno del corpo, che prima l'assistente del medico legale, una donna, e poi il medico stesso si rifiutano di compiere. Si rifiutano, cioè, di dissacrare il corpo di Allende, un corpo già devastato così come è in corso di devastazione il corpo politico della nazione. Lo stesso medico, a inizio del film, pranzando alla mensa dell'obitorio circondato da colleghi, aveva reso note le sue simpatie politiche, sostenendo addirittura la necessità di armare il popolo, così come in quegli anni era stato fatto in Vietnam.

Davanti al cadavere del Presidente, anche Mario non porta avanti il suo lavoro, non trascrive, ma non perché non vuole, ma perché non riesce: non per un rifiuto personale o per una sua strenua opposizione ma, banalmente, come lo spettatore sa dall'inizio del film, perché gli mancano le competenze. E mentre l'apparato medico prova a resistere, pur non riuscendo a opporsi agli ordini dei militari di cui ormai è al servizio, Mario — funzionario che non funziona — non fa altro che esprimere, con la sua presenza assente, e i suoi sguardi privi di reale emozione, l'inesorabile processo di disgregazione fisica e morale dello Stato e dell'intera società cilena, bloccata, incapace di agire/reagire. Come suggeriscono Coviello e Zucconi (2017) l'incompetenza professionale di Mario — che solo apparentemente lo esonera da un rapporto di connivenza con i responsabili del golpe — finisce per condizionare la sua capacità di testimoniare, e cioè la possibilità stessa di adottare un punto di vista a partire dal quale sottrarsi alla volontà del regime. Man mano che il film prosegue, e il nuovo potere sempre di più si manifesta, Mario sembra accogliere quasi con orgoglio la sua "presa di servizio per il regime", annunciando alla vicina di casa, scampata all'arresto

e nascosta in uno scantinato, e che per qualche giorno Mario aiuta portandole cibo e bevande: "ora ho un incarico importante", vale a dire quello di catalogare, a mano, i cadaveri, per cui non viene più redatto un referto.

Adottando una focalizzazione narrativa e discorsiva su questo tipo di personaggio: inetto, passivo, incompetente, *voyeur*, ossessionato dalla relazione con Nancy, contro cui agirà violenza, arrivando a ucciderla, perché geloso del suo rapporto con un altro militante, il film de–enfatizza e ri–focalizza le narrazioni spesso troppo sentimentali, superficiali e nostalgiche (incantate?) che hanno investito il corpo del presidente e la sua morte; o meglio le estende a tutto il corpo sociale e alla coscienza cilena, quella stessa coscienza che *Salvador Allende* — il documentario — descrive come traumatizzata. Ma non solo: il funzionario alla fine riesce ad agire solo nel contesto di una violenza, della violenza, a causa di un supposto orgoglio ferito, di una vendetta personale, sbarrando la porta del nascondiglio di Nancy dall'esterno, e lasciando lei e il compagno morire di fame, entro un contesto di generale de–umanizzazione e de–soggettivazione degli attori di quella nazione ormai esploso.

Se l'intera produzione di Guzmán esprime la volontà di elaborare, su base possibilmente condivisa, un'autobiografia del Cile, Larraín afferma l'importanza di indagare il dispositivo dittatoriale e il silenzio che ancora caratterizza il Paese, e lo fa inoltre attraverso quella che alcuni autori hanno definito una "estetica della banalità" (Harvey 2017, p. 540). È così che la rielaborazione scenica dell'autopsia del presidente costituisce il momento centrale di una più ampia e complessa autopsia della Nazione, trasversale alla trilogia della dittatura di Larraín, una Nazione abitata da morti viventi. Il film cita infatti anche alcuni motivi e tropi del genere horror. Come commenta Mark Jenkins (2012, p. 32), "tutti sembrano abitare una città di morti viventi, un luogo che apparentemente non potrebbe diventare più cupo". A questo contribuisce anche l'aspetto plastico ed estesico del film, profondamente disforico, a iniziare dalla paletta dei colori utilizzata, che richiama un ben preciso genere: "I colori cupi e sbiaditi del film echeggiano i film sugli zombi […] il colpo di stato si trasforma *in una notte interminabile di morti viventi.* […] una metafora dello stupore intellettuale e della stagnazione che la dittatura di Pinochet ha non solo generato, ma che si è portata

dietro" (Delgado 2017, p. 457). Il disincanto qui è orrore, e non è certamente frutto di una razionalità compiuta.

Quello che succede al corpo di Allende — e ai corpi che si ammucchiano nei corridoi dell'obitorio — è come un viaggio morale: le persone, le cose, le relazioni durante il corso del film si decompongono lentamente, così come avviene ai corpi degli zombi, che non hanno più coscienza delle loro azioni, che sono violenti e uccidono perché hanno fame. E tutti hanno partecipato a questa decomposizione, tutti sono stati coinvolti in una decomposizione, una perdita di coscienza che dall'11 settembre 1973 ha iniziato a erodere la "realtà" del Cile e ogni tentativo di ricomposizione e possibile riconciliazione.

Così come Guzmán continua a interrogare il passato che non passa, anche Larraín torna a riflettere sul periodo della dittatura, e lo fa nel cinquantesimo anniversario del Golpe con *El Conde* (Netflix 2023), attraverso una rivisitazione, qui esplicita, dell'"orrore" e della decomposizione già visti in *Post Mortem,* forzando e portando all'eccesso il registro horror.

El Conde ci allontana dal deserto del Nord, per trasportarci nel profondo Sud del paese, nelle terre desolate della Patagonia, dove non c'è luce, in un film che adotta toni cupi e crepuscolari, scegliendo un bianco e nero sepolcrale. Qui vive "ancora" Augusto Pinochet perché, nel presente di quel racconto che dovrebbe coincidere con il nostro, è in realtà un vampiro vecchio e stanco, oltre che assai disincantato. Abita in queste pianure deserte con la anziana moglie, avida, crudele, ma ancora "umana", che gli chiede insistentemente di essere morsicata e così conquistare l'immortalità. A inizio film è Pinochet che invece vorrebbe morire, annoiato e solo, soprattutto senza più la forza che deriva dall'esercizio del potere e del dominio, ma non ci riesce.

Se i film precedenti di Larraín, compresi i già citati due della trilogia della dittatura, raccontano come questo macabro dittatore continui metaforicamente, e a tratti anche nostalgicamente, a vivere nella coscienza del Cile, qui egli esiste, oggi, in una realtà gotica e grottesca, a volte tragicomica; ed esiste da duecentocinquanta anni, trasformato in vampiro quando era un soldato dell'esercito francese durante la Rivoluzione, ossessivamente fedele a Maria Antonietta di cui saccheggia la testa dalla tomba, che porterà con sé tra i suoi effetti personali nei suoi

vagabondaggi per l'Europa fino a giungere a Santiago del Cile, dove si arruolerà nuovamente nell'esercito, salendo alla ribalta con il colpo di Stato del 1973.

In questo spazio crepuscolare, vuoto, battuto dal vento e dalle intemperie e, più che nostalgico, melanconico, viene raggiunto dai cinque figli che, ormai di mezza età, vogliono appropriarsi delle sue ricchezze, che implica scoprire dove ha nascosto tutti i milioni rubati e sottratti al paese, "vampirizzati", ma anche guadagnati grazie a favoritismi e speculazioni finanziarie compiute nei lunghi anni della dittatura. La trama si complica ulteriormente quando una delle figlie annuncia di aver ingaggiato e invitato nella proprietà una supposta contabile, in realtà una suora che intende esorcizzarlo, estrarre il diavolo che è in lui, in modo da purificare la sua eredità e consegnare i proventi alla Chiesa, come pare sia stato tentato da alcuni religiosi cileni nel mondo non di finzione. Veniamo così condotti, e a tratti edotti, da una particolare voce narrante femminile, che pare osservare in tempo reale, ma a distanza, gli avvenimenti commentandoli in un inglese dal perfetto accento British, e che scopriremo essere la voce di Margaret Thatcher, non solo anch'essa un vampiro, ma madre effettiva del generale(7).

Già a partire da questa trama, a volte eccessivamente complicata e portata all'eccesso, si possono comprendere alcune delle critiche mosse a questo film, accusato di essere una "folle mitologia della storia", che però prova ad affrontare l'agonia senza fine del Cile e la difficoltà di un passato che, appunto, non passa, che non riesce, come il vampiro, a morire. *El Conde*, come suggerisce Francesco Zucconi (2023), tenta di affrontare in modo grottesco e del tutto disincantato una genealogia della violenza politica e dell'oppressione totalitaria, ricordandoci come Pinochet sia stato, di fatto, un redivivo, e di come sia morto nel 2006 senza aver subito condanne, quasi che l'impunità si presenti come una forma di vita eterna, più forte di ogni altra religione o sentimento.

Mentre osserva i figli litigare tra di loro, la moglie tradirlo con il suo maggiordomo — a sua volta un vampiro di origine russa — nella speranza di essere morsicata almeno da questi, Pinochet/Conte Dracula si invaghisce della suora e la trasforma in un morto vivente, che

(7) È piuttosto nota l'amicizia o, meglio, il sostegno e la protezione che Thatcher diede al regime di Pinochet e allo stesso dittatore: si veda Martin–Estudillo e Ampuero 2008.

verrà comunque uccisa. Tutti, alla fine: suora, moglie, maggiordomo, verranno uccisi da Pinochet e da Thatcher, tranne i figli, che riescono a fuggire. Restano quindi la Madre/Thatcher, che a fine film giunge nella tenuta per mettere ordine al caos nel frattempo scoppiato, e il figlio Pinochet i quali, alimentandosi del sangue fresco dei vampiri appena trucidati, ringiovaniscono — il conte torna addirittura bambino — pronti per nuove avventure e sopraffazioni; pronti per risucchiare nuove vite: tutto ricomincia, ricomincia l'opera di una violenza mai terminata, di un male indifferente a ogni colpa e ogni assunzione di responsabilità. Esemplare l'affermazione del dittatore vampiro verso metà film il quale, consapevole dell'esorcismo che la suora vorrebbe compiere, dice al suo servitore, quasi divertito: "vuole scacciare il diavolo che ho dentro — sogghigna — ma io dentro non ho niente […]". Ed è difficile combattere contro il vuoto, che però tutto risucchia. Questo è il modo scelto da Larraín per tentare un'impresa quasi impossibile, e cioè come mettere in immagine un tiranno? Riprendendo un ulteriore commento di Zucconi: "come evitare che questa nuova serie di immagini riaccenda la sua luce infame, magari nelle forme di condivisione e interazione mediale di nuova generazione?"

El Conde ci prova ancorandosi e portando all'estremo i confini dell'horror comedy che si colora di tanatopolitica, macabra ma anche a tratti scanzonata, assurda, sarcastica, con cambi di registro continui, che ci immergono in sequenze in cui il testo mette in scena ammissioni di colpevolezza, ma non di rimorso, da parte di Pinochet che, per esempio, rimembra con la moglie: "Presidente Allende l'esercito non la tradirà — così gli dissi […] e poi il giorno dopo lo tradii". Pinochet vampiro mette in scena un corpo del potere e di potere nella sostanza bestiale, ambiguamente umano e non umano, privo di coscienza e pronto a continuare a perpetrare violenza.

Ho iniziato queste breve scritto provando a descrivere la situazione di post–conflitto cileno come caratterizzata da un processo di erosione, al cui centro vi sono i meccanismi e le strategie della memoria e dell'oblio di un passato ancora per molti traumatico, ripetutamente non solo interrogato dalle opere cinematografiche che ho ripercorso, ma elaborato, ri– costituito e rimontato in modi che differentemente ce ne restituiscono il senso. La memoria che così si compone diviene, nei film

di Guzman, un meccanismo incantatore; in quelli di Larraín continua invece, e insistentemente, a interrogare il passato con disincanto. In due di questi film si torna, non a caso, all'inizio del conflitto (in *Salvador Allende* e *Post Mortem*); nei restanti due alla sua fine impossibile (in *Nostalgia de la luz* e *El Conde*), e si propongono, nel complesso, alcune strategie non solo di assegnazione di senso, ma anche di forza, alla memoria e al mezzo cinematografico stesso in quanto luogo di una sua possibile elaborazione. Un passato che non passa, una nostalgia non solo restaurativa, che ambisce a toccare il tempo, a immaginare una sorta di trascendenza attraverso la memoria stessa, nel caso dei due film di Guzmán, capace di contrastare la decomposizione e l'erosione della coscienza cilena. La memoria riparatrice viene qui trovata in un tempo che accoglie il passato e la sua magia, a partire da un presente come comunione, dotato di un senso che ci trascende e ci trasporta nell'amalgama sacro del deserto e della sua luce. Il nulla, l'alienazione, l'erosione, il disincanto nei confronti di un passato che non solo non passa, ma non finisce, perché la violenza attraversa tutta la storia, nelle opere di Larraín, capace però di esporre l'ambiguità del dispositivo dittatoriale e l'orrore di un corpo politico bestiale. Così il Cile continua a ruminare il suo passato, a fare i conti con i propri traumi, e con un processo di erosione che oggi sembra toccarci tutti.

Riferimenti bibliografici

Andermann J. (2012) *Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape*, "Journal of Latin American Cultural Studies", 21(2): 165–87.

Arenillas M.G. e M.J. Lazzara (a cura di) (2016) *Latin American Documentary Films in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, London.

Assmann A. (2019) *Sette modi di dimenticare*, Il Mulino, Bologna.

Bennett J. (2001) *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton University Press, Princeton, NJ.

Blaine P. (2013) *Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán*, "Latin American Perspectives", 188(40): 114–130, DOI: 10.1177/0094582X12460486.

Boym S. (2001) *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.

Bruzzi S. (2020) *Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality*, Routledge, London.

Canet F. (2019) *Documenting the Legacies of the Chilean Dictatorship: Questioning the Family Relationship in the Documentary Films* El pacto de Adriana *and* El color del camaleón, "International Journal of Media and Cultural Politics", 15(2): 125–142.

——. (2020) *Introductory Reflections on Perpetrators of Crimes Against Humanity and their Representation Documentary Film*, "Continuum. Journal of Media & Cultural Studies", 34(2): 159–179.

Coviello M. e F. Zucconi (2017) *Sensibilità e potere. Il cinema di Pablo Larraín*, Luigi Pellegrini, Reggio Calabria.

Delgado M.M. (2017) "The Capacity to Create Mystery: An Interview with Pablo Larraín", in M. Delgado, S.M. Hart e R. Johnson (a cura di), *Companion to Latin American Cinema*, John Wiley & Sons, Oxford, 459–472.

Demaria C. (2020) "What is a Post-conflict Culture? Temporalities and Agencies of Post Conflict Memories", in C. Demaria (a cura di), *Post-conflict Cultures. A Reader*, CCCP Press, London, 11–47.

——. e M. Panico (2022) *Remembering the Other, Repositioning Oneself: The Right to a Biography and Autocommunication in Perpetrator and Collaborator Descendant Documentaries*, "Social Semiotics", 32(5): 689–707, doi: 10.1080/10350330.2022.2158620.

——. e Violi P. (2024) "Conflict and Post-conflict Cultures as Erosion: Post-dictatorship Spain and Chile", in D. Monticelli, M. Maran e F. Sedda (a cura di), *Semiotics of Conflict. A Lotmanian Perspective*, TLU Press, Tallin, 199–230.

Eco U. (2007) *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano.

Epps B. (2016) *The Unbearable Lightness of Bones: Memory, Emotion, and Pedagogy in Patricio Guzmán's* Chile, la memoria obstinada *and* Nostalgia de la luz, "Journal of Latin American Cultural Studies", 26(4): 1–20.

Geraghty N. (2020) "Terror and Awe: Toward a Posthuman Politics in Patricio Guzmán's *Nostalgia de la luz* (2010)", in L. Bollington e P. Merchant (a cura di), *Latin American Culture and the Limits of the Human*, Florida University Press, Gainesville, FL, 279–304.

Jenkins M. (2012) *Post-Mortem': Dissecting Chile's Social Trauma*, https://www.npr.org/2012/04/12/150283739/post-mortem-dissecting-chiles-social-trauma (ultimo accesso 15 dicembre 2025).

Kansteiner W. (2018) *History, Memory, and Film. A Love/Hate Triangle*, "Memory Studies", 11(2): 131–136.

Klep K. (2012) *Tracing Collective Memory: Chilean Truth Commissions and Memorial Sites Memory*, "Studies", 5(3): 259–269.

Lachmann R. (2022) "Memory", in M. Tamm e P. Torop (a cura di), *The Companion to Juri Lotman. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomsbury, London–New York.

Lazzara M. (2022) "Desobedientes!: Implicated Subjects, Memory, and Responsibility in Post-Dictatorship Chilean Documentaries", paper presented at the conference "Cultural Memory of Past Dictatorships", 12 April 2022.

Lotman J.M e B.A. Uspensky (1975) *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.

——. (1985) *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.

——. (1993) *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano.

——. (2019) *Culture, Memory and History. Essays in Cultural Semiotics*, a cura di M. Tamm, Palgrave Macmillan, New York.

Martin–Jones D. (2013) *Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory'*, "Third Text", (27)6: 707–722.

——. e R. Ampuero (2008) *Post-Authoritarian Cultures: Spain and Latin America's Southern Cone*, Vanderbilt University Press, Nashville.

Nichols B. (2016) *Speaking Truth with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, Oakland.

Panico M. (2024) *Spaces for Nostalgia. Difficult Memories and Material Consolations*, Palgrave Macmillan, London.

Rothberg M. (2019) *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford.

Scarry E. (1985) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York–Oxford.

Sorensen K. (2008) *Truth and Justice: Transience and Doubt in Chilean Documentary*, "Journal of Human Rights", 7(4): 341–352.

Tamm M. e L. Olivier (2019) "Introduction. Rethinking Historical Time", in M. Tamm, L. Olivier (a cura di), *Rethinking Historical Time, new Approaches to Presentism*, Bloomsbury Academic, London–New York, 23–60.

Tapia R. (2020) "Affect, Spectacle, and Horror in Pablo Larraín's Post Mortem (2010)", in P. Vilches (a cura di), *Negotiating Spaces in Latin America*, Brill, The Hague, 281–299.

Violi P. (2016) *Luoghi della memoria: dalla traccia al senso*, "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", Available at: http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/365 (ultimo accesso 1° giugno 2025).

Vitullo J. (2013) Nostalgia de la luz *de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo*, "Kamchatka. Revista de Analisis Cultural", 2: 179–192.

White R. e P. Guzmán (2012) *After-Effects: Interview with Patricio Guzmán*, "Film Quarterly", https://filmquarterly.org/2012/07/12/after-effects-interview-with-patricio-guzman/.

Zucconi F. (2023) *Sotto il segno del vampiro*, "Fata Morgana Web", https://www.fatamorganaweb.it/el-conde-pablo-larrain-venezia-80/ (ultimo accesso 1° giugno 2025).

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591625
pp. 495-511 (giugno 2026)

CREMASTER CYCLE: ESOTERISMO ESSOTERICO

ANGELA MENGONI

Title in English: *Cremaster Cycle*: Exoteric Esoterism

Abstract: The *Cremaster Cycle* film series by American artist Matthew Barney has often been interpreted as a visionary work due to its striking figurative heterogeneity and wide range of quotations and references. Through a semiotic analysis, this article explores the relationship between this multiplicity and the solid anchoring to profound categories that constitute the core values of the cycle. Cremaster thus becomes a paradigmatic object for exploring a specific form of "enchanted meaning" that pursues systematicity and coherence through its variety and visual appeal.

Keywords: Cremaster Cycle; Metamorphosis; Figural; Secret; Semiotics

1. Il sistema *Cremaster*

Per le arti contemporanee è stato invocato a più riprese un "reincanto dell'arte" come reazione al modernismo il cui cartesianesimo avrebbe "incoraggiato la separazione e un atteggiamento di distanziazione e sminuimento dell'altro" ed a cui si opporrebbero, tra le pratiche artistiche postmoderne, i nuovi paradigmi della cura, partecipazione e condivisione per lo più connotati in senso ambientalista e femminile (Gablik 1991, p. 60)[1]. Indipendentemente dal fatto che questa discontinuità, come sottolineato da più parti, è problematica anche storiograficamente

(1) Le traduzioni da testi in lingua straniera di cui non è riportata in bibliografia l'edizione italiana sono sempre a cura dell'autrice.

— a causa della sua visione monolitica del modernismo —[2], essa prescinde da ogni esame di quali siano le forme discorsive, enunciative, in altre parole, testuali di questa "arte del reincanto". Laddove, invece, si esplorino le strategie semiotiche di un tale senso incantato, si vedrà come esse prevedano talvolta un alto grado di coerenza e sistematicità sebbene i loro universi semantici e figurativi evochino proliferazioni visionarie e finanche riferimenti magici o esoterici.

È il caso di un'opera complessa e multiforme che, a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, ha messo il tema del corpo al centro di un ciclo di cinque film intitolato *Cremaster Cycle* che comprende inoltre installazioni e fotografie ed è inteso dall'artista come un insieme scultoreo.

Quando Norman Bryson vede il primo film del ciclo, *Cremaster 1*, realizzato nel 1994, egli intuisce e descrive la qualità quasi ipnotica di questi film: "L'arte di Barney consiste in parte nel creare fin dall'inizio uno scenario visivamente così coinvolgente che è quasi impossibile per lo spettatore non esserne attratto […] *Cremaster 1* segue la stessa strategia di catturare lo spettatore a tutti i costi, realizzando una versione distillata e concentrata di tutto ciò che ha reso irresistibile la stravaganza di Busby Berkeley" (Bryson 1995, p. 30). Nelle pagine che seguono ci interrogheremo su *Cremaster* come oggetto paradigmatico di una *forma dell'incanto* nelle arti contemporanee, quella che coniuga la sovrabbondanza ed eterogeneità figurativa e di generi, con un impianto di assoluta coerenza rispetto a dei nuclei semantici e valoriali costantemente rafforzati e consolidati proprio da quella proliferazione apparentemente incontrollata. La "cattura dello spettatore" di *Cremaster*, infatti, è stata sovente interpretata come il risultato di una strategia "quantitativa" di proliferazione di figure, temi e generi diversi che sembrano restituire alla "stravaganza" di cui parla Bryson la sua più genuina accezione etimologica di *extra-vagans*, ovvero vagare al di fuori di un percorso e, per estensione, di ogni linea di coerenza. Tuttavia, questo "incantamento" avviene anche attraverso la costruzione di uno sguardo, ovvero una strategia enunciativa che, sotto l'apparente eterogeneità e stravaganza, ribadisce una fortissima coerenza valoriale e semantica a tutti i

(2) Che non riconosce, ad esempio, le tendenze e i riferimenti di certo espressionismo astratto, si veda: Collins 1993.

livelli testuali: se *Cremaster Cycle* può allora essere definito un *Gesamtkunstwerk* ciò non si limita a descrivere l'evidente molteplicità costitutiva del progetto *Cremaster* in termini di media e generi coinvolti, ma deve piuttosto mirare a individuare il progetto unitario al servizio del quale si dispiega questa eterogeneità visionaria. Cercheremo dunque di cogliere il modo in cui questo progetto si articola su più livelli testuali, selezionando alcuni aspetti significativi del ciclo che è necessario anzitutto introdurre brevemente.

Realizzato tra il 1994 e il 2002 *Cremaster* è un'opera polimorfica composta da cinque film che verranno distribuiti soprattutto nel circuito dell'arte contemporanea (mostre, musei), ma che sono realizzati con tecniche di ripresa e processo di produzione pienamente cinematografici. Sebbene ci si riferisca comunemente ai soli film col titolo *Cremaster*, del sistema fanno parte anche sculture, disegni e fotografie. Il tema attorno a cui ruota questo universo composito è il processo di creazione della forma retto, per Barney, da una legge fondamentale: la forma non può materializzarsi o trasformarsi se non lottando contro delle resistenze. *Cremaster* viene così a configurarsi, come riassume Nancy Spector nel catalogo delle prime grandi mostre del ciclo integrale, come "un sistema estetico autosufficiente [a self-enclosed aesthetic system] scaturito da una pratica performativa in cui il corpo umano — con le sue pulsioni psichiche e soglie fisiche — simboleggia il potenziale della pura forza creativa; il ciclo esplode questo corpo nelle varie parti di un mito contemporaneo sulla creazione" (Spector 2002, p. 4).

L'ordine cronologico della realizzazione dei film non segue l'ordine logico stabilito dall'artista: *Cremaster 4* (1994) è il primo film in ordine cronologico ma il quarto in un sistema che evidentemente l'artista annuncia come già programmato; uscirà poi *Cremaster 1* nel 1995, *Cremaster 5* nel 1997, *Cremaster 2* nel 1999 e, infine, *Cremaster 3* nel 2002. Non si tratta di un dettaglio ininfluente per la questione che qui ci interessa, ossia la costruzione di un universo con proprie leggi e con una propria sistematicità che mette lo spettatore in una posizione fortemente asimmetrica e di contemplazione di un mistero: è infatti già chiaro nel 1994 che *Cremaster* si pone come un sistema di cui si attualizza una prima porzione ma che esiste già come sistema dotato di leggi

proprie, tanto che è venuto sviluppandosi negli anni un dizionario del sistema–Cremaster incluso nel già citato catalogo del 2002. Nei film non ci sono dialoghi, né personaggi o racconti nel senso usuale, ma piuttosto una struttura narrativa molto elementare in cui un soggetto cerca di superare resistenze e di realizzare performance, senza che sia tuttavia delineato un chiaro rapporto di causa–effetto tra gli eventi: si può vedere un soggetto protagonista scalare la spirale del museo Guggenheim di New York superando alcune prove ad ogni livello (*Cremaster 3*) o un satiro dibattersi in un angusto tunnel per arrivare ad un'altra sconosciuta estremità (*Cremaster 4*), il suo orizzonte di successo così come i suoi destinanti sono solo intuibili e mai dichiarati.

Tuttavia, *Cremaster* è appunto la realizzazione di un sistema preesistente ai singoli episodi ed il suo tratto di sistematicità si fonda su alcune categorie fondative da rintracciarsi nelle prime performance intitolate *Drawing Restraint* e numerate da 1 a 6 (1987–1989) ideate e performate dall'artista ancora studente all'università di Yale. Artista–atleta, giocatore di football a Yale, Barney rintraccia proprio nell'allenamento atletico quella che ritiene essere la dinamica generale di ogni atto creativo: l'esercizio atletico sviluppa tipi specifici di muscolatura attraverso la ripetizione di un movimento contro la resistenza provocata da un ostacolo, gli attrezzi della palestra sono dunque una limitazione produttiva (*restraint*) che trasforma la massa muscolare indifferenziata in un corpo funzionale ad una specifica prestazione atletica. Il limite produce la canalizzazione di un'energia che rimarrebbe altrimenti in uno stato di indifferenziazione felice ma improduttiva, sebbene una volta canalizzata questa energia vada verso una forma di produzione e, dunque, di esaurimento. Nelle sue performance Barney estende questo principio alla creazione artistica: il disegno diventa un'azione che si compie contro la resistenza di limitazioni fisiche, lo vediamo infatti maneggiare strumenti da disegno troppo grandi, scalare rampe inclinate con elastici che trattengono le gambe o disegnare un autoritratto sul soffitto saltando su un trampolino elastico che rende difficilmente controllabili i movimenti del corpo e della mano[3].

(3) "Il primo *Drawing Restraint* consisteva in una rampa che saliva su due lati di una stanza e in una corda flessibile che veniva legata intorno alle cosce in modo che più si saliva e più c'era resistenza […] Altri esperimenti riguardavano un trampolino, che era un tentativo di fare un autoritratto sul soffitto e lo spostamento di una di quelle grandi slitte di blocco utilizzate negli

La produzione di una forma è il risultato di vincoli che — e questo è il punto — da una parte alimentano una "energia indifferenziata", dall'altra la canalizzano e infine la esauriscono per creare una produzione esterna. È proprio in queste prime fasi che Barney concepisce un sistema concettuale fondato sulla triade *situation* (energia indifferenziata), *condition* (il condizionamento del limite) e *production* (l'energia esternalizzata in una forma).

Poco tempo dopo queste prime performance Barney elimina la fase finale della produzione e si concentra sulla costante oscillazione tra l'energia indifferenziata e il limite che la alimenta, tra situazione e condizione, prefigurando un soggetto capace di sottrarsi all'esito della differenziazione che sia quella dei ruoli di gioco in partita o dell'identità sessuale definita, e in generale a ogni ipostatizzazione identitaria, per Barney infatti lo spazio privilegiato è lo spazio erotico dell'allenamento, uno spazio protetto in cui nessun ruolo è ancora definito e ogni differenziazione sospesa.

Il *Cremaster Cycle* è il dispiegamento visionario di questa matrice diagrammatica: sebbene il ciclo preveda una serie di temi e figure molto eterogenei (dall'universo western a quello dei gangsters anni Trenta, dall'universo delle api a quello dell'opera lirica) questa varietà apparentemente senza limiti è in realtà ancorata alla matrice astratta *situazione/condizione* che viene resa percepibile proprio attraverso questi investimenti tematici, figurativi e visivi, cosicché la massima visionarietà sembra piuttosto configurarsi come massima ridondanza[4].

Tra i vari investimenti figurativi quello fondante è biologico. Si tratta del processo di differenziazione sessuale dell'embrione umano per cui durante le prime sei settimane di vita — un periodo denominato "stadio dell'utero" — esso si trova in una fase di indifferenziazione sessuale: anche se i cromosomi che definiranno il sesso biologico del nascituro sono già presenti, fino alla sesta settimana le gonadi restano sospese

allenamenti di football americano con strumenti di disegno attaccati alla base" (Sans 1995, p. 26). Sul sito dell'artista sono riportate le descrizioni di ciascuna performance: "In *Drawing Restraint 6* a mini-trampoline was fixed onto a base with a fifteen degree angle. Using the trampoline, a single mark was made on the ceiling of the studio with each jump. Over the course of a day, a self-portrait was drawn onto the ceiling" (http://www.drawingrestraint.net/drawingrestraint/dr6.htm).

(4) Materiali visivi e trailer relativi ai diversi episodi sono consultabili nella sezione dedicata al *Cremaster Cycle* sul sito progettato dall'artista: http://www.cremaster.net.

sia in senso spaziale che semantico sinché si compie una determinante differenziazione: se le gonadi scendono danno origine ai testicoli di un soggetto maschile, se restano sospese all'apparato riproduttore femminile con le ovaie. L'artista è molto interessato a questo spazio biologico di sospensione e il ciclo *Cremaster* è interamente dedicato alla resistenza contro il destino della differenziazione sessuale e contro ogni processo che chiude drasticamente il campo delle infinite potenzialità, tant'è che il titolo stesso rinvia al muscolo cremasterico responsabile della risposta dei testicoli agli stimoli esterni e, dunque, della conservazione del patrimonio genetico maschile, cosa che non ha mancato di essere rilevata dalle prospettive di studi di genere (Zapperi 2006). Ciò delinea il nucleo assiologico del ciclo (nel senso semiotico di un investimento valoriale proiettato su una categoria semantica) che non solo valorizza la polarità della indifferenziazione e disforizza quella della differenziazione, ma organizza anche spazialmente l'intero testo omologando la sospensione semantica, l'indistinto, alla sospensione e ascensione spaziale e viceversa. Questo è evidente guardando il primo e l'ultimo episodio del ciclo: *Cremaster 1* è il film della felice sospensione, la messa in scena dell'equilibrio delle gonadi nella loro biforcazione ascendente, sotto forma di numero coreografico (esplicitamente ispirato ai *numbers* di Busby Berkeley nel cinema degli anni Trenta); *Cremaster 5*, al contrario, è il trionfo della caduta, della discesa e dell'esaurimento di energia messo in scena come infelice storia d'amore tra la Queen of chains ed il suo "gigante" che vediamo gettarsi nel fiume e sprofondare in un mondo acquatico, il tutto in forma di opera lirica.

2. Logiche del segreto

Soffermandoci sul solo primo episodio possiamo riflettere sullo statuto di incantamento che qui ci interessa. Lo spettatore è chiamato ad osservare a lungo le coreografie che prendono forma in due luoghi separati ma segretamente connessi: in due dirigibili, sotto due tavoli coperti d'uva di colori diversi, vive nascosta e sospesa su una piattaforma una creatura di nome Goodyear che vedremo rubare i chicchi d'uva per creare delle composizioni di forma vagamente biologica (forme ascendenti

uterine, figure di possibili testicoli etc.); al contempo decine di ballerine, che ricordano le *girls* dei numeri coreografici di Berkley, ricreano quei motivi sul campo del Bronco Stadium sul quale i dirigibili aleggiano. Assistendo a quella segreta connessione tra spazi di scala diversa e guardando quelle misteriose composizioni lo spettatore può intuire che si tratta di figure biologiche legate agli apparati riproduttivi; tuttavia, il riferimento allo *stadio dell'utero* non viene mai esplicitato e lo spettatore è piuttosto esposto al dispiegamento di simboli sprovvisti di un codice di decifrazione(5). Questa asimmetria cognitiva nella quale si trova lo spettatore è tipica di quel "processo regolato di "trasformazione" che è "l'iniziazione", rito di passaggio dell'adepto dalla vita precedente alla nuova affiliazione in cui vediamo faticosamente impegnato il protagonista di *Cremaster 3* che ascende la rotunda del Guggenheim (Fabbri 2012), ma che è chiamato a compiere anche lo spettatore. Il senso "incantato" sembra qui prodursi attraverso quella che Louis Marin chiamava "logica del segreto" secondo cui per avere "segreto" non è sufficiente che qualcosa sia nascosto, e anzi non deve esserlo completamente poiché "bisogna anche che alcuni tratti o marche 'significhino' o piuttosto indichino, facciano segno al fatto che qualcosa è nascosto. Bisogna che il segreto secerna la sua presenza(6): si può addirittura dire che questa secrezione del segreto costituisca tutta la realtà della sua presenza" (Marin 1992, p. 78). Vale la pena approfondire la concezione mariniana del segreto, che egli esplora a partire dal modello eucaristico ma che opera anche nella costruzione valoriale del ready–made, ad esempio. Il segreto, infatti, "non è una cosa […] ma l'effetto — negativo — di un gioco di relazioni e di interazioni", ossia un effetto di senso fondato sull'esclusione dal sapere di almeno uno dei termini coinvolti nella relazione — dunque effetto "negativo" — ma che prevede la marcatura di quella esclusione attraverso una presenza di altro ordine (1984, pp. 63–64). Gli esempi di Marin rinviano spesso

(5) In questa connessione Norman Bryson rileva un tratto di "controllo totale" che caratterizzerebbe *Cremaster*: "For an image of total control it would be hard to beat that of a stadium where every human being moves according to your own, secret choreography. And every human body there is strong, young, perfect. Did Busby Berkeley and Leni Riefenstahl dream the same dream?" (Bryson 1995, p. 33).

(6) Si perde in italiano l'assonanza francese tra *secret*, "segreto" e *secrète*, "secerne": "il faut que le secret secrète sa présence".

alla qualità sensibile dell'apparenza che produce il segreto come effetto: "così la veste splendente e l'apparizione improvvisa che rivelano il messaggero celeste" ma anche, nel caso dell'eucarestia, "l'enunciato pronunciato, o il gesto effettuato" sul pane e sul vino nella sua ripetizione rituale (1992, p. 79), come pure, nel caso del ready–made la formula "ceci est de l'art" che Marin esamina a partire dalla logica di Port–Royal e dagli studi sull'enunciazione di Émile Benveniste. In tutti questi casi non è "una cosa, una parola, un pensiero" a costituire il segreto bensì "un'apparenza, un'apparizione, un involucro leggero incorporeo, che aleggia sulle cose", e ancora "una formula che non è solo di pensiero ma d'essere" e che con questa sua presenza produce, e nasconde, nella "folla delle cose" quella cosa singolare che tra tante è marca di un segreto senso (Marin 1992, p. 60).

Cremaster opera allora con una doppia logica del segreto: da una parte con rinvii più o meno diretti a codici che lo spettatore intuisce ma non padroneggia — i simboli massonici, i pattern biologici, i gesti misurati e ritualizzati di incastro e costrizione tra corpi e oggetti all'inizio di *Cremaster 2* — e che fanno di lui un candidato all'iniziazione proprio come il protagonista di *Cremaster 3*; dall'altra, ed è l'aspetto che approfondiremo tra poco, con una via mariniana al segreto, per cui alcuni oggetti e sequenze, isolati o incongrui, suggeriscono il rinvio a un senso segreto che però non è la posta di un codice sconosciuto, bensì accesso per via tutta sensibile e visiva ai valori di fondo del ciclo: resistenza alla differenziazione e capacità di metamorfosi. Il lato essoterico dell'esoterismo di *Cremaster*.

In *Cremaster* la sospensione spaziale rinvia "segretamente" (nei termini che abbiamo detto) a uno stadio di sospensione semantica, cioè al mantenimento di uno statuto sessualmente indifferenziato: vediamo due grandi dirigibili sospesi, il loro interno è silenzioso e pervaso solo da un lieve ronzio; sotto al tavolo una creatura vive sospesa su una piattaforma e, nello spazio sottostante dello stadio, decine di ballerine compongono figure ascendenti e biforcanti, mentre le loro gonne restano sollevate e oscillanti grazie a un orlo rigido che cita i costumi del film *Gold Diggers of 1933*. In questi casi lo spettatore intuisce la valorizzazione di questa sospensione e il sistema che lavora sull'asse della verticalità, ma non possiede il riferimento, ad esempio, alla sospensione

delle gonadi come stadio di indifferenziazione sessuale e la ripetizione di quello schema figurale ascendente resta per lui dell'ordine, appunto, del segreto.

Ma il ciclo costruisce questa indifferenziazione anche attraverso una *logica del sensibile*, e qui veniamo al punto che ci interessa, cioè la peculiare efficacia del *visuale* nella produzione del "senso incantato". Nelle varie tradizioni della teoria delle immagini diversi sono i termini con cui si è indicata la generazione di senso propria delle logiche del sensibile, distinte ma cooperanti con la dimensione mimetico–figurativa o transitiva dell'immagine: dall'*Ikonik* che Gottfried Boehm mutua da Max Imdahl, alla *semiotica plastica* di Algirdas Greimas, sino alla dimensione presentativa in Louis Marin ed è interessante confrontare le diverse vocazioni, ma anche le operazioni comparabili che tali termini mobilitano(7). Riprendo qui il termine visuale (*visuel*) che Georges Didi–Huberman mette in tensione con la dimensione del "visibile" per rinviare al "lavoro stesso della figurabilità all'opera nelle immagini" laddove una "storia dell'arte, fenomeno "moderno" per eccellenza — nato nel XVI secolo — ha voluto seppellire le antiche problematiche del *visuale* e del *figurabile* dando nuovi fini alle immagini dell'arte, dei fini che pongono il visuale sotto la tirannia del visibile (e dell'imitazione), il figurabile sotto la tirannia del leggibile (e dell'iconologia)" (Didi–Huberman 1990, p. 33).

In *Cremaster 1* la sospensione spaziale, come abbiamo visto, rinvia per via semisimbolica a una sospensione della differenziazione sessuale ma, più sottilmente, nell'intero ciclo è la distinzione tra le figure ad essere "sospesa" laddove, ad esempio, cogliamo la ripetizione di un fondo figurale comune a più oggetti. La grande porta dello stadio di *Cremaster 1* è una figura perfettamente riconoscibile ma, allo stesso tempo, ha lo stesso schema biforcato e ascendente delle gonadi e delle forme coreografiche create dalle ballerine: non si tratta qui del rinvio a un contenuto simbolico, è piuttosto l'immagine stessa che suggerisce un fondo figurale comune tra le figure al di là della loro specificità figurativa, come se avessero una origine comune e fossero, in fin

(7) Questo sarebbe, credo, uno tra i compiti primari di una cosiddetta "cultura visuale"; per una disamina comparativa di questo tipo tra la cosiddetta "svolta iconica" di Boehm e la semiotica plastica greimasiana e, dunque, tra i concetti operativi di "iconico" e di "plastico" mi permetto di rinviare a: Mengoni 2018.

dei conti, sempre aperte alla perpetua trasformazione di una nell'altra. L'immagine costruisce così permeabilità fra oggetti, materie e scale diverse. Il rifiuto di una stabilizzazione identitaria non riguarda, allora, solo i "personaggi" di *Cremaster*: è la stessa stabilità figurativa dell'immagine a essere messa in crisi e il corpo diviene un elemento i cui limiti possono fluttuare tra dimensioni e materiali diversi[8].

La proliferazione figurativa è indubbiamente l'elemento che più colpisce del ciclo, il quale attraversa differenti generi, universi semantici e epoche storiche senza alcuna limitazione. Alcuni hanno parlato di una vocazione "manierista", ovvero di "un'inclinazione per lo straordinario, l'eterogeneità, la frammentazione" osservando però come, allo stesso tempo, il ciclo eserciti un controllo di questi elementi attraverso un numero limitato di "metafore" che organizzano e unificano il senso di questa proliferazione, producendo una tensione tra "molteplicità e singolarità"[9]. Si tratta di una prospettiva non lontana da quella che si sta proponendo qui, tuttavia, piuttosto che opporre il singolare al molteplice, credo che si debba comprendere come l'uno esista solo attraverso l'altro e come proprio il massimo incantamento dovuto alla molteplicità contribuisca anche alla massima sistematicità del ciclo. È, infatti, attraverso l'apparente molteplicità, eterogeneità, proliferazione delle figure che può operare una matrice molto più astratta; questa matrice genera e organizza l'apparente incoerenza e visionarietà del ciclo.

Abbiamo già visto come *Cremaster* esponga lo spettatore a una sistematica mancanza di competenza cognitiva ed è anche chiaro che si tratta di una classica strategia "esoterica" di valorizzazione del testo che pone chi guarda nella posizione di un novizio senza accesso al segreto.

(8) Come del resto dichiara l'artista stesso: "JS : Direbbe che trasforma gli spazi che utilizza, come l'isola o la galleria, in un corpo? MB : Non lo definirei un corpo, ma credo sia giusto dirlo. Ciò che trovo interessante è che questa cosa possa *fluttuare* in scala tra qualcosa di microscopico e qualcosa che va oltre la scala architettonica. Per me la parola 'corpo' è in qualche modo troppo limitante" (Sans 1995, p. 27).

(9) "Storici meticolosi hanno avanzato l'idea che il Manierismo fosse caratterizzato dal gusto per lo strano e l'insolito, lo stravagante e lo straordinario, lo stupefacente, l'orribile, il mostruoso, il ripugnante, il bizzarro. Tutti questi argomenti sembrano corrispondere magnificamente al lavoro di Matthew Barney [...] [si] presta a essere letto in chiave denotativa, con il suo desiderio di frammentare, di produrre molteplici flash. Anche se si rischia di aggiungere confusione alla complessità. Si potrebbe anche abbandonare il molteplice e concentrarsi sul singolare, sulla riduzione a poche categorie essenziali, purché siano architettoniche, fornitrici di senso, ordine e forma" (Onfray 1995, pp. 50–51).

Questa strategia esoterica convive, tuttavia, con strategie capaci di articolare il sistema di valori del ciclo attraverso operazioni genuinamente visive. Norman Bryson a tale proposito afferma che Cremaster è "una combinazione accuratamente bilanciata di elementi essoterici ed esoterici, aspetti che chiunque può seguire e godere mescolati a segni criptici e miti personali quasi impossibili da decifrare" (1995, p. 29).

Ma le immagini che "chiunque può seguire" non trasmettono solo piacere visivo ("aspects that anyone can enjoy"), al contrario: possono rafforzare il nucleo valoriale dell'opera: la capacità del soggetto di resistere alla differenziazione che ne fisserebbe l'identità e di opporsi a un destino imposto dalle caratteristiche biologiche (come quelle sessuali) attraverso una metamorfosi che lo mantiene in un felice stato di potenzialità e indifferenziazione.

Cremaster 2 svolge un ruolo fondamentale per comprendere queste strategie visive dell'incanto[10]. Questo secondo episodio, infatti, introduce il conflitto nel sistema dopo *Cremaster 1*, ma purtroppo è anche uno degli episodi più complessi e idiosincratici del ciclo, non facili da riassumere. Narrandola in forma di saga western, Barney si concentra sulla vita di Gary Gilmore (che lui stesso interpreta), il giovane mormone protagonista del romanzo di Norman Mailer *The Executioner's Song*. Gilmore è stato condannato a morte nel 1977 per l'assassinio di un benzinaio nello Stato dello Utah, dove il film è girato. L'attenzione di Barney si concentra sulla decisione deliberata di Gilmore di provocare la propria condanna a morte attraverso un assassinio, un paradossale "destino scelto" che gli consente di sottrarsi al destino di autodistruzione tipico della genealogia maschile. Come avviene nel mondo delle api, onnipresente nel film, Gilmore è il *fuco* che muore subito dopo aver fecondato un'ape regina, perché limitato a quella sola funzione e incapace di metamorfosi e rigenerazione. Al contrario, la madre di Gary, la medium Baby Fay La Foe, è un'ape regina, cioè una creatura metamorfica che, in una fase chiamata proprio *metamorfosi* dai biologi, si trasforma da ape operaia in un'ape capace di deporre uova. La capacità di trasformazione corporea è evocata nel corpo stesso dell'attrice–performer che presenta una modificazione corporea del punto

(10) Riprendo qui l'analisi semiotica del secondo episodio del ciclo che ho condotto in modo più esteso altrove (Mengoni 2012).

vita straordinariamente stretto e, in generale, nel corso del film i riferimenti costanti alle api rinviano a questa capacità di metamorfosi.

Ma anche l'immagine stessa è capace di metamorfosi. Attraverso un atto di sangue Gary assume attivamente il suo destino di fuco mortale; nell'immaginazione di Barney questo permette a Gary di invertire il corso del tempo e di unirsi in una genealogia fantasmatica al suo antenato Houdini, maestro di metamorfosi. La sequenza dell'esecuzione di Gary e dell'inversione temporale è una sequenza chiave per capire come la metamorfosi non sia solo un tema del ciclo, ma anche una strategia visiva.

L'esecuzione è messa in scena come un rodeo in cui Barney/Gary cavalca un toro che infine si accascia al suolo. La morte nell'universo di Barney è esaurimento dell'energia indifferenziata, esito di una maschilità incapace di trasformazione: anche domare un animale selvaggio significa incanalare la sua energia attraverso l'imposizione di alcuni limiti — la sella e lo stesso corpo del cavaliere contro cui l'animale si dibatte — al fine di produrre un corpo obbediente che possa essere utilizzato in modo funzionale dall'essere umano. Il suo atto di *self–will* permetterà però a Gary di superare la morte e di invertire il tempo per raggiungere il suo antenato Houdini all'esposizione universale di Columbia del 1893, dove sta compiendo uno dei suoi numeri denominati *Metamorphosis*, sapremo poi dal dialogo con Baby Fay in chiusura del film che si tratta dello spettacolo in cui Houdini si fa chiudere con delle catene in un baule, per liberarsi e riemergere come donna (lo eseguiva attraverso uno scambio con la moglie). Oltre a questi riferimenti alla trasformazione, la sequenza dell'esecuzione intende visualizzare la capacità di Gary di sfuggire alla morte da fuco e accedere a una capacità metamorfica che lo unisce al suo avo. Ciò avviene attraverso una sequenza che alterna inquadrature del paesaggio montano dello Utah riflesso nelle sue saline specchianti ad una sequenza di ballo in cui due ballerini in abbigliamento country eseguono un two–step attorno ad un oggetto misterioso, una scultura ascendente coperta di tasselli dorati a forma di celletta d'alveare [fig. 1]. Ad una più attenta osservazione la scultura si rivela essere una sella americana rovesciata e ricoperta dai tasselli dorati mentre, al contempo, anche il paesaggio subisce un rovesciamento grazie alla rotazione di novanta gradi della macchina da presa

che lo mostra inquadrato in un lungo carrello verticale e non più orizzontale, un effetto che Barney sperimenta all'inizio con delle semplici cartoline [fig. 2].

La sella e il paesaggio subiscono un trattamento analogo: la superficie dorata e l'inversione rendono impossibile il riconoscimento figurativo, non è più possibile dare un nome e una funzione alle parti della sella come staffe, pomello, quartieri laterali, che pure abbiamo visto all'opera qualche minuto prima durante il rodeo. Grazie al rovesciamento non vediamo più la sella come una figura, ma come un'unità plastica che può facilmente offrirsi a nuove proiezioni figurative: i due lati della sella sono ora due forme ascendenti che possono ricordare la sospensione delle gonadi, delle ali di farfalla, delle forme biologiche etc. Un analogo scivolamento dalla lettura figurativa usuale verso un universo irriconoscibile e indecifrabile avviene per il paesaggio. Dopo un lungo *travelling* orizzontale in cui si riconosce una catena montuosa e il suo riflesso nelle acque immobili delle saline, la macchina da presa compie un'inversione di 90 gradi e quando il movimento della macchina da presa diventa sempre più veloce i singoli elementi — montagne, cielo, acqua, nuvole — perdono la loro tenuta figurativa e si fondono letteralmente in una forma unitaria rosacea che richiama elementi corporei e biologici. La griglia semantica che ci permette di nominare il mondo e di tracciarvi delle distinzioni nel mondo di Barney è pronta ad essere sospesa in qualsiasi momento per lasciar emergere una forma astratta che si apre alla virtualità possibile di diversi investimenti figurativi, trasformando il minerale in organico, il funzionale in estesico, una vera e propria metamorfosi visiva che si compie sotto lo sguardo dello spettatore.

L'assenza di limiti nell'universo di *Cremaster* non riguarda limiti quantitativi, ma qualitativi: tutto può entravi, perché è una medesima matrice astratta che oppone la differenziazione all'indifferenziato e metamorfico a generare letteralmente ogni tipo di figura. Lungi dall'essere il risultato di una libera proliferazione, la grande eterogeneità che costituisce la natura visionaria e l'incanto del ciclo è fortemente e sistematicamente ancorata a un sistema mitico e alle sue categorie astratte. Quando le studiose e studiosi offrono interpretazioni opposte sul "maschilismo" o meno di *Cremaster* affermando, da un lato,

che l'universo della palestra o il muscolo cremasterico rinviano a una maschilità che intende appropriarsi del femminile senza cambiare la propria natura (Zapperi 2006), dall'altro, che la decostruzione della maschilità attraverso materiali e figure che la destabilizzano è sistematica in *Cremaster* (Van Alphen 2005), ciò avviene perché si concentrano molto sul corpo come figura, ma non altrettanto sul corpo del film. Si tratta di un corpo filmico multiforme e di grande fascino visivo che, tuttavia, esclude la possibilità di essere attraversato da una forma di reale "alterità": qualsiasi riferimento, qualsiasi figura, anche la più apparentemente incoerente, entra in effetti in questo universo solo per manifestare la matrice astratta che governa l'intero ciclo. I corpi possono certamente essere antieroici, ma la nuova soggettività che il ciclo propone emana da un progetto di "generazione controllata" cui è sottoposto il corpo filmico, come osserva ancora Bryson: "Come in ogni progetto di mutazione controllata, dall'orticoltura all'eugenetica, ogni nuovo ceppo ha le sue caratteristiche specifiche, una gamma specializzata di funzioni prodotte esagerando o attenuando caratteristiche presenti nello stock di base che non viene modificato" (1995, p. 31). È questo processo di incorporazione illimitata che pone il senso incantato di *Cremaster* sotto il segno di una proliferazione paradossalmente chiusa perché appropriante, come suggerisce lo stesso Barney: "Condivido sicuramente con Joseph Beuys l'interesse per lo sviluppo di un universo chiuso, ma credo che un riferimento a Houdini sarebbe più appropriato: il modo in cui manipola e studia la serratura, in modo in cui, quando incontra un meccanismo sconosciuto o estraneo, lo assorbe intuitivamente e lo trasforma in una vera e propria estensione del proprio corpo" (Barney e Siegel 1993, p. 54).

Cremaster sembra quindi offrirci l'immagine incantatrice e inquietante di un piccolo mondo la cui visionaria eterogeneità è, in fondo, al servizio di un'appropriazione autoimmune, capace di neutralizzare ogni intrusione di alterità.



Figura 1. Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999. Production still. Foto: Chris Winget. Courtesy Galdstone Gallery.



Figura 2. *Postcards of the Rocky Mountains*. Immagine tratta dal catalogo *The Cremaster Cycle*, The Solomon Guggenheim Foundation, New York, 2002, p. 232.

Riferimenti bibliografici

Bryson N. (1995) *Matthew Barney Gonadotrophic Cavalcade*, "Parkett", 45: 28–35.

Collins B. (1993) *Rescuing Art and Culture*, "Art Journal", 52(2): 93–97.

Didi-Huberman G. (1990) *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris.

Dusi N., P. Fabbri e C. Saba (2012) "Conversazione con Paolo Fabbri. La simbologia massonica nel ciclo Cremaster", in N. Dusi e C.G. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimedialità, neobarocco*, Silvana Editoriale, Milano, 181–195.

Gablik S. (1991) *The Reenchantment of Art*, Thames & Hudson, New York.

Marin L. (1984) *Logiques du secret*, "Traverses", 30–31: 60–69.

——. (1992) *La parole consécratoire et les transsubstantiations de l'art*, "Poliphile", 1: 71–88.

Mengoni A. (2018) *Le tournant iconique et la sémiotique plastique de Greimas*, "La Part de l'*Œil*", 32 "L'œuvre d'art entre structure et histoire": 330–341.

——. (2012) "Incorporare il mondo: lo sguardo metamorfico del Cremaster Cycle", in N. Dusi e C.G. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimedialità, neobarocco*, Silvana Editoriale, Milano, 135–157.

Onfray M. (1995) *Mannerist Variations on Matthew Barney*, "Parkett", 45: 50–56.

Sans J. (1995) *Matthew Barney héros modernes. Interview par Jérôme Sans*, "Art Press", 204: 25–32.

Siegel J. (1993) *Matthew Barney. Conversazione con Jeanne Siegel*, "Tema Celeste", 41: 54–56.

Spector, N. (2002) "Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us", in N. Spector (a cura di), *Matthew Barney. The CREMASTER cycle*, The Solomon Guggenheim Foundation, New York, 2–91.

Van Alphen E. (2005) "Men without Balls", in E. Van Alphen, *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago University Press, Chicago, 120–139.

Zapperi G. (2006) *Matthew Barney: Systèmes de production*, "Pratiques", 17: 53–68.

Il senso incantato
ISBN 979-12-218-2591-6
DOI 10.53136/979122182591626
pp. 513-525 (giugno 2026)

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Margherita Anselmi è titolare della cattedra di Pianoforte presso il Conservatorio "Bonporti" di Trento. Diplomata in Pianoforte sotto la guida del padre, Maestro Enrico Anselmi, laureata cum laude in Filosofia del Linguaggio presso l'Università di Verona con Chiara Zamboni, è profondamente persuasa della necessità di provocare intersezioni tra l'ambito musicale e quello speculativo. Su questa scia di pensiero ha fondato dapprima *Attraversamenti* presso il Conservatorio di Verona, in collaborazione con l'Università cittadina, e poi *Interpretazione. Reti di relazioni generate da un'opera d'arte*, convegno annuale e progetto di ricerca in collaborazione tra il Conservatorio di Trento e Riva del Garda e l'Università di Trento, ma con importanti aperture su altre istituzioni accademiche internazionali tra cui campeggia la Fondazione Bruno Kessler. *Interpretazione* si arricchisce di una serie di pubblicazioni e incisioni, configurandosi come seminario permanente. Assieme a un nutrito gruppo di Colleghe e Colleghi di tutta Italia, incoraggia l'espressione multidisciplinare dei giovani: su questo sfondo intenzionale si muove *Oi Dialogoi*, rete di relazioni tra studenti e docenti di Conservatori e Università, recentemente fondato in collaborazione con le Università di Trento, Verona, Torino, Siena e con i Conservatori di Venezia e Como. Fa parte del gruppo di ricerca Presenze/Assenze, dedicato alla valorizzazione del repertorio e del pensiero femminile.

Giustina Benedetta Baron è dottoranda in semiotica e studi religiosi presso il DREST (Dottorato Nazionale in Studi Religiosi) e stasvolgendo

una co-tutela con l'Università di Tartu. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla semiotica della cultura russa, con particolare attenzione al tema dell'immortalità nel Cosmismo russo.

Cinzia Bianchi è professoressa associata di Semiotica presso il Dipartimento di Comunicazione ed Economia dell'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha lavorato presso diverse università italiane (Bologna, Milano-IULM, Università Statale di Milano). Oltre a numerosi saggi riguardanti la semiotica e la cultura di massa, ha pubblicato *Su Ferruccio-Rossi-Landi* (ESI 1995), *Spot: analisi semiotica dell'audiovisivo pubblicitario* (Carocci, 2005), (con altri) *Spettri del potere* (Meltemi, 2002), *L'annuncio pubblicitario* (Carocci 2013) e *David Lynch: mondi intermediali* (Franco Angeli 2019). Ha curato un numero della rivista internazionale "Semiotica" dedicato al pensiero di Umberto Eco (2015), di "Lexia" su semiotica e digital marketing (2020), e di "Ocula" sulle nuove forme di testualità nella comunicazione pubblicitaria (2025).

Marianna Boero, PhD, è Professoressa Associata di Filosofia e teoria dei linguaggi nel Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Teramo, dove insegna Semiotica (Corso di laurea in Dams), Semiotica dei nuovi media (Corso di laurea in Scienze della Comunicazione) e Semiotica della pubblicità e del consumo (Corso di laurea magistrale in Comunicazione e gestione delle organizzazioni). Precedentemente ha lavorato come ricercatrice presso l'Università di Teramo (2020–2023), come Visiting Research Fellow presso l'Università di Tolosa (Laress, Francia, 2013), e come Visiting Professor presso l'Università di Zara (2017), Odessa (ONMU, 2018) e Trnava (2019). Ha inoltre insegnato Semiotica per il Design presso l'Università D'Annunzio (2018–2019; 2019–2020), Semiotica presso l'Accademia NABA di Roma (2019–2020), Semiotica della moda presso la Sapienza Università di Roma (2017) e Laboratorio di letteratura per l'infanzia presso l'Università dell'Aquila (2018–2019; 2019–2020). Si occupa di semiotica del testo, semiotica della pubblicità e del consumo, semiotica della cultura, socio–semiotica e studi sulla comunicazione, pubblicando diversi articoli e tre monografie su questi temi. Ha tenuto numerose conferenze a convegni nazionali e internazionali, partecipando anche a eventi scientifici e progetti di ricerca.

Maria Borio è poeta e saggista. Ha pubblicato le raccolte *Vite unite* (2015), *L'altro limite* (2017), *Trasparenza* (2019; riedito in un'edizione musicata, 2024), *Dal deserto rosso* (2021), *Prisma* (2022). Ha curato l'antologia *Per tutte noi* (2022), la traduzione di E. Dickinson *Cinquantacinque poesie* (2025), un volume di poesie di A. Pozzi per l'Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam (2025) e la raccolta delle poesie di D. Maraini (2026). È autrice di *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea* (2013) e *Poetiche e individui* (2018). Ha realizzato il progetto *Un altro vero. Poesia e autenticità come dialogo e ricerca* (2026). Cura la sezione poesia per "Nuovi Argomenti". Insegna a contratto letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Perugia e ha fondato la Summer school internazionale poesiæuropa.

Paolo Costa (1966), filosofo e saggista, è ricercatore presso il Centro per gli Studi Religiosi della FondazioneBruno Kessler di Trento. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'antropologia filosofica, la filosofia morale epolitica, la teoria della secolarizzazione, lo studio delle nuove spiritualità. Ha curato l'edizione italiana di operedi H. Arendt, C. Taylor, C. Darwin, e altri. Tra i suoi libri: *La ragione e i suoi eccessi* (Milano 2014); *La città postsecolare* (Brescia 2019; ed. ingl. Paderborn 2022); *L'arte dell'essenziale* (Udine 2023).

Cristina Demaria è professoressa ordinaria di Filosofia e teoria dei linguaggi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove insegna Semiotics of conflict, Semiotica delle scienze sociali e Gender Studies. Da molti anni si occupa di rappresentazioni di genere, e ha condotto numerose ricerche sulla memoria culturale e traumatica di guerre e conflitti, guardando in particolare alle situazioni di post-conflitto che hanno caratterizzato l'America Latina nel secondo Novecento. Tra le sue pubblicazioni si ricordano *Post-conflict Cultures. A Reader* (CCCP Press 2021) e, di imminente pubblicazione, *Il genere del male. Immagini e voci di donne tra violenza agita e zona grigia* (con Mario Panico e Patrizia Violi, Meltemi 2026).

Antonio Pio Di Cosmo è ricercatore associato presso l'ISACCL, The Institute for Advanced Studies in Levant Culture and Civilization Center of Excellence of the World Academy of Art & Science di Bucarest. Laureato

in Giurisprudenza presso l'Università degli Studi di Macerata e in Lettere e Beni culturali presso l'Università degli Studi di Foggia, ha poi ottenuto il Master in Archeologia e Patrimonio presso l'Università di Cordoba (Spagna). Dottore di ricerca in Archeologia presso la medesima Università di Cordoba con una tesi dal titolo "I motivi erranti della regalità: evidenze archeologiche e indicatori dei procedimenti di transito e diffusione nell'area della koinè bizantina", è membro del progetto ITSERR e attualmente candidato al dottorato di ricerca in Religious Studies presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. È autore di molteplici saggi concernenti la fenomenologia della regalità romana e bizantina ed il culto imperiale pubblicati su riviste scientifiche internazionali, e ha partecipato a numerosi convegni in diversi paesi europei ed extraeuropei.

Irene Dorigotti is a visual anthropologist and filmmaker with a degree in Cultural Anthropology (University of Bologna) and a master's degree in Cultural Anthropology and Ethnology (University of Turin). She pursued doctoral research at the University of Manchester. She has taught Anthropology of Art and Anthropology of Complex Societies at the Accademia di Belle Arti di Verona. Her research focuses on sensory perception, temporality, spirituality, and experimental ethnographic methods at the intersection of cinema and anthropology. Her films include *Apnea* (2019 Torino Film Festival), *Herz-Jesu-Feuer* (2021), *Le Grand Rêve* (2022 Trento Film Festival), and the epic film *Across* (2023), which won Premio Solinas 2017 and premiered at Venice Film Festival (Giornate degli Autori). *Across* resulted from eight years of multi-sited fieldwork exploring the sacred through cinema, combining participant observation, visual documentation, and performative intervention across Italy, Vietnam, Mexico, and Cambodia. Her work bridges anthropology, cinema, and performance art, examining how rituals and sacred practices resacralize reality in late modernity. She has collaborated with cinematographer Simone Rosset and producer Carlo Shalom Hintermann in creating works that challenge conventional boundaries between ethnographic documentation and artistic creation.

Valeria Fabretti è ricercatrice presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler e, come docente a contratto, insegna Sociologia presso l'Università LUISS Guido Carli di Roma. I suoi interessi di ricerca

riguardano il pluralismo e l'inclusione sociale, con particolare attenzione al tema della diversità religiosa e allo studio degli spazi religiosi e condivisi nel contesto urbano. Si interessa inoltre dei percorsi sociali e educativi dei giovani con background migratorio, di educazione alla diversità e della promozione nelle giovani generazioni di consapevolezza e senso critico rispetto all'uso delle tecnologie di intelligenza artificiale.

Vittoria Fiorelli is Full Professor of Modern History in the Department of Education, Psychologic and Communication Sciences of the University Suor Orsola Benincasa in Naples where she also teaches Modern and Public History in the specialist course in Digital Humanities. Ordinary member of the Accademia Pontaniana, member of the board of Società Napoletana di Storia Patria she is scientific supervisor of the Historical Archive and Library of the Institute where she is coordinating a founded Program of Digitalization. She is also Rector's delegate for Gender Equality and member of the PhD board in International Studies in the University of Naples L'Orientale and in Italian National PhD program in Religious Studies (DREST). Principal Investigator in the PRIN *«Worlds apart» Politics, Knowledges, and Representations of Confinement (16th-19th centuries)* she is coordinator for a research unit in the PNRR PRIN *NETEX - NETworks and EXchanges within the Congregations of the Roman Curia: a digital analysis of the Early Modern Church archives* and in the project *DEFI (Droits, Économie, Femmes, Italie). Gender and Agency in Venice, Florence, Naples, Palermo, 16th-18th century*) founded by the ANR French program. Her main publications have focused on cultural and social transformation related to devotional and welfare practices, ecclesiastical organization, Inquisition and religious congregations, gender history, aristocratic network and family lineage.

Sara Fortuna è professoressa associata di Filosofia del linguaggio e Storia dell'estetica presso l'università Guglielmo Marconi dal 2014. Si è laureata in Filosofia del linguaggio con Tullio De Mauro presso l'Università "La Sapienza" di Roma dove ha insegnato come professore a contratto tra il 2004 e il 2007. Ha trascorso soggiorni di studio e ricerca in Francia, Germania e Stati Uniti. È stata borsista della Fondazione Alexander von Humboldt e membro associato del Berlin Institute for Cultural Inquiry. Dal 2016 dirige insieme ad

A. Gentile e T. Valentini la rivista digitale "Areté. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences". I suoi temi di ricerca includono le riflessioni sull'origine del linguaggio, la fisiognomica, Giambattista Vico, Kant, Wittgenstein, Dante, Pasolini, Morante, l'Italian Theory, le filosofie femministe, l'estetica del cinema e del teatro danza. Tra le sue pubblicazioni: *A un secondo sguardo. Il mobile confine tra percezione e linguaggio* (2004); *Il laboratorio del simbolico. Fisiognomica, percezione, linguaggio da Kant a Steinthal* (2005); *Il giallo di Wittgenstein. Etica e linguaggio tra filosofia e detective story* (2009); *Wittgensteins Philosophie des Kippbilds. Aspektwechsel, Ethik, Sprache* (2012); *La filosofia italiana e la scuola. Democrazia, inclusione, plurilinguismo* (2023); *Feministische Philosophie in Italien* (special issue "Die Philosophin", a cura di. S. Fortuna, K. Heinau 2004); *The Power of Disturbance. Elsa Morante's* Aracoeli (a cura di M. Gragnolati, S. Fortuna, 2008); *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity* (a cura di S. Fortuna, M. Gragnolati, J. Trabant 2009); *On Dogville* (a cura di S. Fortuna, L. Scuriatti, 2012); *Plurilinguismo: prospettive storiche, critiche, interdisciplinari* (a cura di S. Fortuna e R. Saetta Cottone 2018); *Half a Classroom. Costruire opere aperte* (a cura di S. Fortuna, V. Rubichi, 2021, 2024); *Wittgenstein's philosophy of seeing–as: multiple ways to philosophical perspicuity* (2017); *Sprachnot, Lebensnot und der Ursprung der Menschheit in Vicos Philosophie* (2017); *Autobiographical Group Portraits and Ironic Aspect Change in the Philosophical Investigations* (2021).

Lucia Galvagni è ricercatrice presso la Fondazione Bruno Kessler — Centro per le Scienze Religiose. Laureata in Filosofia (Università cattolica, Milano), ha conseguito un dottorato in "Bioetica e sperimentazioni cliniche in oncologia" (Facoltà di Medicina, Università degli Studi di Genova) e un master in "Ethique, santé et institutions" (Université catholique de Lille, Francia). I suoi principali interessi di ricerca riguardano la bioetica, la filosofia della medicina e l'etica clinica, l'etica della salute e della sanità. È autrice di: *Percorsi di etica clinica* (EDB 2003), *Bioetica e comitati etici* (EDB 2005), *Narrazioni cliniche. Etica e comunicazione in medicina* (Carocci 2020).

Paola Giacomoni, assistant professor of History of Philosophy at the University of Bologna and later full professor at the University of Trento. Her work focuses on the philosophy of nature, the history of ideas, and

the relationship between philosophy and science. Her research interests include the idea of *Bildung* in Wilhelm von Humboldt, the philosophy of nature in Goethe, the Romantics, Georg Simmel, René Descartes' theory of perception, the idea of nature and landscape, and the connections between philosophy and emotions. She has curated major exhibitions on art and science at the Mart in Rovereto, was visiting professor at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris in 2011 and 2017, and Senior Fellow at the Italian Academy of Columbia University in New York in 2015. She has authored numerous articles, essays, and several monographs, including *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe* (Naples 1993), *Classicità e frammento: Georg Simmel goethian*o (Naples 1995), *Il laboratorio della natura. La montagna e l'immagine del mondo tra Rinascimento e Romanticismo* (Milan, 2001; new ed. 2019; Spanish translation, 2023), and *Ardore: prospettive sull'ira da Achille agli Indignados* (Carocci, 2014). She has also coedited volumes such as *Montagna, arte scienza mito* (Milan, 2003), *Jacopo Aconcio: il sapere scientifico e l'idea di tolleranza* (Trento, 2005), and *The Dark Side: Philosophical Reflections on the "Negative Emotions"* (New York, 2021). Her forthcoming book, *La Terra siamo noi. Una filosofia per il pianeta*, will be published by Mondadori in 2026. She has long been a columnist for the Trentino–Alto Adige edition of "Corriere della sera" and has written for "Il Manifesto", "Domani" and most recently "Appunti" edited by Stefano Feltri.

Maria Chiara Giorda, professoressa ordinaria di Storia delle religioni all'Università di Roma Tre, Studi Umanistici, si occupa di storia delle religioni attraverso una prospettiva spaziale. Membro dei gruppi di ricerca ShaRP: Laboratory on Shared Religious Places e Shared Sacred Sites, co-coordina un seminario permanente nel quadro di un accordo tra la New York University e Roma Tre: «Religious diversity in Italian urban history».

Accursio Graffeo is a PhD candidate in the Italian Doctoral School of Religious Studies (DREST) at the University of Turin jointly with the University of Zurich and at the Bruno Kessler Foundation. His research focuses on AI–related new religious movements. He holds a master's degree in cultural anthropology from the University of Turin. In 2022 he published his first monograph entitled *Religioni e complessità. L'antropologia di Enrico*

Comba e i Nativi nordamericani. On the social work side, he has more than a decade of experience in the field of social community empowerment in the metropolitan district of Milan and has a solid experience in social design and project writing too. In the field of anthropology, he is a member of the editorial board of AceTonico, an online project for independent and participatory anthropological publishing.

Massimo Leone è Direttore di FBK–ISR, il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler di Trento; Professore Ordinario di Filosofia della Comunicazione, Semiotica Culturale e Semiotica Visiva presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, Italia; Professore di Semiotica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università di Shanghai, Cina; membro associato di Cambridge Digital Humanities, Università di Cambridge, Regno Unito; professore aggiunto presso l'Università UCAB di Caracas, Venezuela, e Professore Aggiunto della Korea University, Seoul, Korea. Membro dell'Accademia d'Europa, è stato professore invitato in diverse università dei cinque continenti. È autore di sedici libri, ha curato più di sessanta volumi collettivi e ha pubblicato più di seicento articoli in semiotica, studi religiosi e studi visivi. È vincitore di un ERC Consolidator Grant 2018 e di un ERC Proof of Concept Grant 2022. È caporedattore di "Lexia", la rivista semiotica del Centro di Ricerca Interdisciplinare sulla Comunicazione dell'Università di Torino, della rivista "Semiotica" (De Gruyter) e direttore delle collane "I Saggi di Lexia" (Aracne, Roma), "Semiotics of Religion" (Walter de Gruyter, Berlino e Boston), "Advances in Face Studies" (Routledge, Londra e New York) e "Religion and Technology" (Springer).

Angela Mengoni è professoressa associata presso l'Università Iuav di Venezia dove insegna Semiotica e teoria delle immagini. Ha lavorato come ricercatrice presso le Università di Siena, Lovanio KUL e Basilea (NFS *eikones*). I suoi interessi di ricerca si situano nel campo della semiotica delle arti e della teoria delle immagini, dal rapporto tra arti contemporanee e memoria, alla temporalità plurale delle immagini e l'anacronismo.

Manuela Moretti ha conseguito il Dottorato di Ricerca in "Culture d'Europa. Ambiente spazi, arti, storie, idee" (curriculum Discipline filosofiche)

presso l'Università di Trento e in "Scienze Religiose" (curriculum Etica, filosofia, religioni) presso l'Università della Svizzera Italiana. Tra i suoi interessi di ricerca, segnaliamo, oltre all'attenzione per il pensiero e la spiritualità femminile, l'approfondimento della filosofa spagnola María Zambrano, a cui ha dedicato diversi saggi e traduzioni. Tra le sue pubblicazioni più recenti, indichiamo qui la monografia *La filosofia della nascita in María Zambrano* (prefazione di Silvano Zucal, "Studi e Ricerche", 31, Università di Trento 2024) e la curatela, insieme a Federica Fortunato e Anna Vildera, del volume *Presenze/Assenze. Lo sguardo trasformativo del pensiero femminile nella musica* (Mimesis 2025), frutto della collaborazione con il gruppo di Ricerca *Presenze/Assenze*, progetto nato all'interno del Conservatorio "F.A. Bonporti" di Trento e Riva del Garda con il fine di valorizzare la creatività e il pensiero femminile.

Benedetta Nicoli (PhD in Sociologia) è ricercatrice post-doc in Sociologia presso l'Università Cattolica di Milano, dove da diversi anni collabora con il Centre for the Anthropology of Religion and Generative Studies (ARC). Presso la Facoltà di Scienze Politiche e Sociali dell'ateneo è titolare degli insegnamenti di Sociology e del Laboratorio di Sociologia – corso superiore. È stata visiting scholar presso il Center for Study of Religion and Society dell'Università di Notre Dame (Indiana). È attualmente coinvolta in diversi progetti di ricerca, sia a livello nazionale che internazionale. Tra le sue pubblicazioni si segnalano: *Al confine tra scienza e religione. Genetica e neuroscienze di fronte alle questioni ultime*, "Mimesis" (2021); *Expanded View of Ultimate Questions in Public Communication of Science: Qualitative Discourse Analysis of Genetics and Neuroscience*, "Journal for the Scientific Study of Religion" (2024); *The Enchantment of Science: Aesthetics and Spirituality in Scientific Work*, "Sociology of Religion" (2025), con Stefano Sbalchiero e Brandon Vaidyanathan; *"Limit Situations" and Sociological Theory: Implications for the Study of Vulnerability and Engaged Spirituality*, "Religions" (2025); *Beyond Disenchantment: How Science Awakens Spiritual Yearning*, "Religions" (2025), con Stefano Sbalchiero e Brandon Vaidyanathan. Partecipa regolarmente a convegni nazionali e internazionali, tra cui quelli dell'Association for the Sociology of Religion (ASR), della European Sociological Association (ESA) e dell'Associazione Italiana di Sociologia (AIS). I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la

secolarizzazione, le questioni ultime, il concetto di liminalità, il rapporto tra scienza e religione, le pratiche di cura.

Federico Palmieri Di Pietro è dottore di ricerca presso l'Università di Roma La Sapienza con un progetto dedicato allo studio della mitologia in quanto categoria concettuale, legandola ai mediascape del fantastico contemporaneo e, nello specifico, alla produzione letteraria multigenerica e culturalmente variegata di Ursula K. Le Guin. Si è laureato con lode in Scienze Storiche e in Culture e Religioni sempre presso Sapienza e i suoi interessi di ricerca vertono sulla funzione delle narrazioni mitopoietiche all'interno della cultura pop contemporanea, con particolare attenzione alle dimensioni del sacro, dell'ecologia, del genere e dell'immaginario tecnologico. Ha partecipato a numerosi convegni internazionali, presentando contributi sui rapporti tra spiritualità, animazione e incanto nei media (EASR 2023, Vilnius), sul potere e la responsabilità nella narrativa di Le Guin (Università di Torino, 2024) e sull'immersione videoludica come nuova forma di reincanto (Fondazione Bruno Kessler, Trento, 2024). Ha inoltre svolto un periodo come visiting scholar presso la Brandeis University (Massachusetts, USA), sotto la supervisione del prof. John Plotz. I suoi scritti sono apparsi in riviste accademiche come "Literature & Aesthetics", "Journal of the Fantastic in the Arts", "Religious Studies Review", "Alternative Spirituality and Religion Review", "SMSR" e "Communication and Culture". Tra i suoi contributi si segnalano saggi sul pensiero post-secolare, sulla spiritualità tecnologica, sulle soggettività queer nei videogiochi e sulle forme di mitologia diffusa nei media fantastici. Ha avuto contatti con reti e progetti internazionali sui rapporti tra femminismo, tecnologia e religione, come *Cyberwitches and Feminist Technologies* (Institute for Postnatural Studies, 2024).

Tiziana Pangrazi insegna Estetica all'Università di Napoli "L'Orientale". I suoi interessi di ricerca si focalizzano sul rapporto "nodale" tra estetica, estetica musicale, storia della musica, teoria delle emozioni, atmosferologia. Tra le pubblicazioni recenti: "Au-delà de l'aistheton. Résonance et métaphysique dans Stimmung (1968-69) de Karlheinz Stockhausen", in A. Chèvremont, M. Joubert, D. Le Touzé (a cura di), *Écouter, écrire la résonance. Tome 1*, Septentrion Presses Universitaires, Villeneuve d'Ascq,

2025, pp. 145-156; *Emozioni e tormentoni musicali. A partire dai quarant'anni di Vamos a la playa*, "Comparatismi" 8 (2023), pp. 55–66.

Boris Rähme (dottorato di ricerca in Filosofia, Freie Universität Berlin) è ricercatore presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler di Trento (Italia) e docente di Filosofia della Logica all'Università di Trento. È stato ricercatore e docente presso la Freie Universität di Berlino, Visiting Fellow presso la Graduate School of Arts and Sciences dell'Università di Harvard, e ha svolto periodi di ricerca come fellow presso le Università di Sheffield, Helsinki e Heidelberg. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'epistemologia sociale, la filosofia della religione e l'intersezione tra studi religiosi e teorie dell'innovazione. Rähme ha pubblicato numerosi articoli negli ambiti di epistemologia filosofica, teorie della verità, religione e nuove tecnologie, oltre a una monografia intitolata *Wahrheit, Begründbarkeit und Fallibilität* (Ontos 2010).

Marina Rossi è dottoranda in Musicologia presso l'Università di Trento e il suo progetto di ricerca riguarda la musica corale a cappella di György Ligeti. È diplomata in Direzione di Coro presso il Conservatorio di Trento e in Didattica della Musica al Conservatorio di Bolzano, ed ha conseguito la laurea in Musicologia e in Storia dell'Arte, rispettivamente presso l'Università di Pavia e di Trento. La sua attività musicologica ha approfondito vari ambiti della musica contemporanea, dal canto corale al teatro musicale, e si concentra sul rapporto tra ricerca e pratica esecutiva. Ha partecipato a conferenze e seminari in Italia e all'estero (New York University, Royal College of Music of London, Sorbonne Université de Paris, Conservatorio di Mosca, Leeds University (UK), Aberdeen University (UK) Fondazione "Guido d'Arezzo", Université Caen-Normandie, Conservatorio di Trento, fra gli altri). Ha curato alcune voci della *Nuova Enciclopedia della Musica Contemporanea Treccani 1900-2025* e ha pubblicato i suoi lavori per *Russian Journal of Music Theory, Libreria Musicale Italiana, Polifonie* e *Mimesis*. Ha recentemente vinto una borsa di ricerca presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea dove è conservato l'Archivio di György Ligeti.

Rebecca Sabatini è dottoranda in Studi Religiosi nel contesto della Scuola di Dottorato Nazionale DREST e svolge la propria attività di ricerca

presso l'Università degli studi di Torino e presso il Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler. Ha conseguito una laurea magistrale in Antropologia culturale ed Etnologia e una laurea triennale in Lettere Moderne presso la stessa università. I suoi interessi di ricerca riguardano la religione, il patrimonio culturale e le loro intersezioni, con un'attenzione particolare a ciò che riguarda il fenomeno dell'esposizione dei resti umani.

Francesco Spagna insegna Antropologia Culturale all'Università di Padova. Ha compiuto studi di Filosofia e un Dottorato di Ricerca in Antropologia Sociale e Culturale, durante il quale ha svolto viaggi etnografici presso comunità native nordamericane in Stati Uniti e Canada. Negli ultimi decenni ha compiuto ricerche presso le comunità straniere a Padova e ha lavorato nell'ambito della formazione all'accoglienza, approfondendo gli ambiti dell'Antropologia Medica e dell'Antropologia dell'Educazione. Tra gli ultimi libri pubblicati: *La buona creanza. Antropologia dell'ospitalità* (Carocci 2013-23), *L'infinito antropologico* (Mimesis 2014-18), *Cultura e controcultura* (Eleuthera 2016), *Il nostro quartiere profuma di spezie* (Cleup 2018), *Sulle orme della tradizione. Gli Indiani d'America e noi* (Mauna Kea 2023), *Nella Capanna di Medicina* (Mauna Kea 2024).

Italo Testa vive a Milano e insegna Filosofia Teoretica all'Università di Parma. Ha pubblicato opere di poesia, tradotte in varie lingue. Codirettore della rivista di poesia "L'Ulisse" e del lit-blog "Le parole e le cose". Oltre che di numerosi articoli e saggi pubblicati su riviste nazionali e internazionali è autore di *Hegel critico e scettico. Illuminismo, repubblicanesimo e antinomia alle origini della dialettica* (2002), *La natura del riconoscimento. Riconoscimento naturale e ontologia sociale in Hegel* (2010). Di recente ha curato, insieme a F. Caruana, *Habits: Pragmatist Approaches from Cognitive Science, Neuroscience, and Social Theory* (2021).

Alice Venturini ha conseguito un dottorato di ricerca in Marketing presso l'Università IULM di Milano, durante il quale ha svolto un periodo di visiting presso l'Università Parsons di Parigi. Attualmente è assegnista di ricerca in Semiotica della Pubblicità presso l'Università di Modena e Reggio Emilia, Dipartimento di Comunicazione ed Economia. Svolge inoltre

attività didattica per l'insegnamento di Cinema, Moda e Design all'interno del corso di laurea in Moda e Industrie Creative (Università IULM). I suoi interessi di ricerca riguardano le nuove frontiere della comunicazione pubblicitaria (brand activism, metaverso e intelligenza artificiale) e i processi di co-costruzione dell'immagine e dei significati della marca. Ha partecipato a diversi convegni in Italia e all'estero e ha pubblicato articoli per riviste nazionali ed internazionali, tra cui "Ocula, Filosofi(e) Semiotiche", e il "Journal of Global Fashion Marketing".

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco De Maria (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro

2. Alessandra Luciano
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames *di Marguerite Porete*
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro

3. Leonardo Caffo
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro

4. Jenny Ponzo
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro

5. Gian Marco De Maria, Antonio Santangelo (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro

6. Guido Ferraro
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro

7. Piero Polidoro
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro

8. Antonio Santangelo
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro

9. Gianluca Cuozzo
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro

10. Guido Ferraro, Antonio Santangelo (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro

11. Massimo Leone, Isabella Pezzini (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro

12. Roberto Mastroianni (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro

13. Massimo Leone
Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro

14. Antonio Santangelo
Sociosemiotica dell'audiovisivo
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro

15. Mario De Paoli, Alessandro Pesavento
La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro

16. Jenny Ponzo
La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. *Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo* II. *Analisi semiotica dei personaggi*
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro

17. Guido Ferraro, Alice Giannitrapani, Gianfranco Marrone, Stefano Trani (a cura di)
Dire la Natura. Ambiente e significazione
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro

18. Massimo Leone
Signatim. *Profili di semiotica della cultura*
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro

19. Massimo Leone, Henri de Riedmatten, Victor I. Stoichita
Il sistema del velo / Système du voile.
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro

20. Mattia Thibault (a cura di)
Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro

21. Ugo Volli
Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro

22. Giampaolo Proni
La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro

23. Guido Ferraro, Antonio Santangelo (a cura di)
I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro

24. Marianna Boero
Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro

25. Guido Ferraro (a cura di)
Narrazione e realtà. Il senso degli eventi
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro

26. Alessandro Prato (a cura di)
Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro

27. Vitaliana Rocca
La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro

28. Vincenzo Idone Cassone, Bruno Surace, Mattia Thibault (a cura di)
I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi
ISBN 978-88-255-1346-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 18 euro

29. Patrícia Branco, Nadirsyah Hosen, Massimo Leone, Richard Mohr (edited by)
Tools of Meaning. Representation, Objects, and Agency in the Technologies of Law and Religion
ISBN 978-88-255-1867-2, formato 17 × 24 cm, 296 pagine, 18 euro

30. Simona Stano
I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione
ISBN 978-88-255-2096-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro

31. Guido Ferraro
Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione
ISBN 978-88-255-2318-8, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 18 euro

32. Simone Garofalo
Narrarsi in salvo. Semiosi e antropo–poiesi in due buddhismi giapponesi
ISBN 978-88-255-2368-3, formato 17 × 24 cm, 516 pagine, 26 euro

33. Massimo Leone
Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-2763-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro

34. Massimo Leone, Bruno Surace, Jun Zeng (edited by)
The Waterfall and the Fountain. Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China
ISBN 978-88-255-2787-2, formato 17 × 24 cm, 360 pagine, 25 euro

35. Jenny Ponzo, Mattia Thibault, Vincenzo Idone Cassone (a cura di)
Languagescapes. Ancient and Artificial Languages in Today's Culture
ISBN 978-88-255-2958-6, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 22 euro

36. Andrea Mazzola
Trasumano mon amour. Note sul movimento H+ (scritti 2015-2019)
Prefazione di Riccardo de Biase
Traduzione di Annamaria Di Gioia, Federica Fiasca, Francesco Tagliavia, Giorgio Cristina
ISBN 978-88-255-3029-2, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 18 euro

37. Mattia Thibault
Ludosemiotica. Il gioco tra segni, testi, pratiche e discorsi
Prefazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3212-8, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro

38. Massimo Leone
Colpire nel segno. La semiotica dell'irragionevole
ISBN 978-88-255-3381-1, formato 17 × 24 cm, 252 pagine, 18 euro

39. Massimo Leone
Scevà. Parasemiotiche
ISBN 978-88-255-3455-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro

40. Federico Biggio, Victoria Dos Santos, Gianmarco Thierry Giuliana (eds.)
Meaning–Making in Extended Reality. Senso e Virtualità
ISBN 978-88-255-3432-0, formato 17 × 24 cm, 336 pagine, 22 euro

41. Gabriele Marino
Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali
Prefazione di Andrea Valle
Postfazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3586-0, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 17 euro

42. Xianzhang Zhao
Text – Image Theory: Comparative Semiotic Studies on Chinese Traditional Literature and Arts
ISBN 979-12-5994-008-7, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 22 euro

43. Cristina Voto
Monstruos audiovisuales. Agentividad, movimiento y morfología
Prefazione di Massimo Leone
ISBN 979-12-5994-419-1, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro

44. Silvia Barbotto, Cristina Voto, Massimo Leone (eds.)
Rostrosferas de America Latina. Culturas, traducciones y mestizajes
ISBN 979-12-5994-921-9, formato 17 × 24 cm, 212 pagine, 18 euro

45. Jenny Ponzo, Francesco Galofaro (a cura di)
Autobiografie spirituali
ISBN 979-12-5994-878-6, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 16 euro

46. Massimo Leone, Cristina Voto (a cura di)
I cronotopi del volto
ISBN 979-12-218-0270-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 20 euro

47. Roberto Flores
Magia Publicitaria. Semiótica de la eficacia simbólica
ISBN 979-12-218-0313-6, formato 17 × 24 cm, 184 pagine, 14 euro

48. Antonio Santangelo, Massimo Leone (a cura di)
Semiotica e intelligenza artificiale
ISBN 979-12-218-0429-4, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 22 euro

49. Jenny Ponzo, Simona Stano (a cura di)
Nuovi media
ISBN 979-12-218-0521-5, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 16 euro

50. Gianmarco Thierry Giuliana, Massimo Leone (éds.)
Sémiotique du visage futur
ISBN 979-12-218-0492-8, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 18 euro

51. José Luis Fernández, Massimo Leone, Elsa Soro, Cristina Voto (a cura di)
Rostrotopías. Mitos, narrativas y obsesiones de las plataformas digitales
ISBN 979–12–218–0853–7, formato 17 x 24 cm, 246 pagine, 24 euro

52. Massimo Leone (a cura di)
Il senso impervio. Vette e abissi dell'interpretazione estrema
ISBN 979–12–218–0972–5, formato 17 x 24 cm, 442 pagine, 30 euro

53. Jenny Ponzo, Simona Stano (a cura di)
I media e le icone culturali
isbn 979–12–218–1144–5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 22 euro

54. Mario De Paoli
L'evoluzione delle specie semiotiche. Biologia dell'evoluzione, semiotica e informazione quantistica
isbn 979–12–218–1268–8, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 16 euro

55. Silvia Barbotto Forzano
SENSI in VERSI. Gradienti narrativi, creatività collettiva, media espansi e incorporati
Prefazione di Maria Giulia Dondero
Postfazione di Sara Hejazi
isbn 979–12–218–1480–4, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 18 euro

56. Angelo Di Caterino
L'ambiguità del credere. Semiotica e antropologia dei processi epistemici
isbn 979–12–218–1534–4, formato 17 × 24 cm, 140 pagine, 14 euro

57. Gianmarco Thierry Giuliana
Il videogioco come linguaggio della realtà. Introduzione a una nuova prospettiva semiotica. Volume 1
isbn 979–12–218–1528–3, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 26 euro

58. Ludovic Chatenet, Gianmarco Thierry Giuliana (a cura di)
Semioverses. Pour une sémiotique des mondes virtuels et numériques
isbn 979–12–218–1612–9, formato 17 × 24 cm, 248 pagine, 22 euro

59. Massimo Leone (a cura di)
Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale
isbn 979–12–218–1652–5, formato 17 × 24 cm, 652 pagine, 38 euro

60. Massimo Leone, Francesco Piluso (a cura di)
Semiotica dei filtri
isbn 979–12–218–1805–5, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 21 euro

61. Jenny Ponzo, Simona Stano (a cura di)
Nuove tecnologie digitali e immersive. Valori, pratiche, significati culturali e terapeutici
isbn 979–12–218–1919–9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 20 euro

62. Pietro Restaneo
Dalla struttura al sistema. Lotman e la storia delle idee In Urss
isbn 979-12-218-2294-6, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro

63. Francesco Piluso
Semiotica e feticismo. Per/Verso il valore delle cose
isbn 979-12-218-2304-2, formato 17 × 24 cm, 256 pagine, 19 euro

64. Federico Bellentani, Massimo Leone (a cura di)
Segni del tempo. Il volto anziano nell'era digitale
isbn 979–12–218–2196–3, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 20 euro

65. Jenny Ponzo, Simona Stano (a cura di)
L'attenzione. Dalla teoria semiotica alle professioni della comunicazione
isbn 979–12–218–2512–1, formato 17 × 24 cm, 140 pagine, 16 euro

66. Massimo Leone (a cura di)
Il senso incantato. Soavità e stridori della risonanza
isbn 979–12–218–2591–6, formato 17 × 24 cm, 536 pagine, 38 euro

Finito di stampare nel mese di giugno del 2026
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma

I SAGGI DI LEXIA / 66

IL SENSO INCANTATO
SOAVITÀ E STRIDORI DELLA RISONANZA

Il volume esplora l'incanto come forma complessa dell'esperienza contemporanea: modalità attraverso cui il senso torna a vibrare fra voce, corpo, memoria, tecnologia, arte, religione e spazio sociale. Muovendo dalla tensione moderna fra disincanto e re-incantamento, i contributi raccolti interrogano la consonanza come possibile paradigma del legame: una relazione capace di accordare le differenze e di trasformarle in risonanza responsabile. Spiritualità, linguaggi, meraviglia, poesia, musica, rituali, corpi, culture pop e memorie diventano così i luoghi in cui l'incanto si manifesta, muta, si sedimenta e riapre il rapporto fra soggetto e mondo. Fra tradizioni religiose, estetiche sonore, immaginari digitali e intelligenza artificiale, *Il senso incantato* propone una riflessione interdisciplinare sulla possibilità di abitare il mondo oltre il puro calcolo, restituendo alla vita comune una dimensione di consonanza.

Contributi di Margherita ANSELMI, Giustina BARON, Cinzia BIANCHI, Marianna BOERO, Maria BORIO, Paolo COSTA, Cristina DEMARIA, Antonio Pio DI COSMO, Irene DORIGOTTI, Valeria FABRETTI, Vittoria FIORELLI, Sara FORTUNA, Lucia GALVAGNI, Paola GIACOMONI, Maria Chiara GIORDA, Accursio GRAFFEO, Angela MENGONI, Manuela MORETTI, Benedetta NICOLI, Federico PALMIERI DI PIETRO, Tiziana PANGRAZI, Boris RÄHME, Marina ROSSI, Rebecca SABATINI, Francesco SPAGNA, Italo TESTA, Alice VENTURINI.

MASSIMO **LEONE**

Massimo Leone è direttore dell'ISR-FBK e professore ordinario presso l'Università di Torino, oltre che docente a Shanghai e affiliato a Cambridge Digital Humanities. Membro dell'Accademia d'Europa, è stato visiting professor nei cinque continenti. Autore di numerosi libri e centinaia di articoli, ha ottenuto un ERC Consolidator Grant (2018) e un ERC Proof of Concept (2022). Dirige riviste e collane internazionali di semiotica.

in copertina
Simon, Londra, Regno Unito. *Senza titolo*. Immagine pubblicata il 10 aprile 2020 su *Unsplash*. Utilizzabile gratuitamente secondo i termini della Licenza Unsplash.

38,00 EURO

ISBN 979-12-218-2591-6