

# Il volto infinito

A cura di Massimo Leone



Curatore: Massimo Leone  
Illustrazioni: Elia Sampò

1a edizione, aprile 2025

ISBN 9788890756214  
CDD 306.461

Testi di Massimo Leone, Gianmarco Giuliana, Cristina Voto, Remo Gramigna, Giovanni Pennisi, Federico Bellentani.

This publication is part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 819649 - FACETS).

FACETS Digital Press, Open Access

Direttore: Massimo Leone

Comitato scientifico: Francesco Barone-Adesi, Anne Beyaert-Geslin, Maria Giulia Dondero, Harald Klinke, Angela Mengoni, Everardo Reyes García, Henri de Riedmatten, Nathalie Roelens.

Facebook: <https://www.facebook.com/facetsunito/>  
Instagram: <https://www.instagram.com/facetsunito/>  
Twitter: <https://twitter.com/FacetsU/>  
Youtube: <http://www.youtube.com/c/FacetsERC/>  
Website: <http://facets-erc.eu/>  
Email: [massimo.leone@unito.it](mailto:massimo.leone@unito.it)



# Indice

<b>Ripetizione, ridondanza, infinito .....</b>	<b>4</b>
Massimo Leone	
<b>L'infinito e l'angoscia nel volto virtuale ....</b>	<b>17</b>
Gianmarco Giuliana	
<b>Incarnare l'infinito .....</b>	<b>36</b>
Cristina Voto	
<b>Ab Aeterno .....</b>	<b>54</b>
Remo Gramigna	
<b>Il volto senza (con)fine .....</b>	<b>65</b>
Giovanni Pennisi	
<b>Eterni o effimeri? .....</b>	<b>98</b>
Federico Bellentani	

# Ripetizione, ridondanza, infinito

Massimo Leone\*

---

\* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione; Shanghai University; Fondazione Bruno Kessler. Questo saggio è il risultato di un progetto finanziato dal Consiglio europeo della ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (accordo di sovvenzione n. 819649-FACETS). L'ultima versione del testo è stata completata durante un soggiorno di ricerca presso l'HIAS, l'Istituto di studi avanzati di Amburgo; una prima versione, in portoghese, è stata presentata in occasione della tavola rotonda "Comunicação e tecnologia: Impactos na sociedade contemporânea", tenutasi presso l'Università di São Paulo il 2 luglio 2023; ringrazio molto la collega e amica Clotilde Perez per l'opportunità offertami.

Inizierò la mia riflessione a partire da una poesia, molto famosa in Brasile, di Carlos Drummond de Andrade,<sup>1</sup> pubblicata nel luglio 1928, nel numero 3 della *Revista de Antropofagia*:

Nel mezzo del cammino c'era una pietra  
C'era una pietra nel mezzo del cammino  
C'era una pietra  
nel mezzo del cammino c'era una pietra

Mai dimenticherò questo avvenimento  
nella vita delle mie retine stanche  
mai dimenticherò che nel mezzo del cammino  
c'era una pietra  
c'era una pietra nel mezzo del cammino  
nel mezzo del cammino c'era una pietra.<sup>2</sup>

Molte interpretazioni sono state date di questa poesia misteriosa e ambigua. Io mi concentrerò su uno dei suoi aspetti, che è centrale nel componimento: la ridondanza. La poesia contiene la frase “c'era una pietra” per sette volte. Riflettere sulla ridondanza che si manifesta in questi versi mi sembra molto importante per comprendere il rapporto tra tecnologia e comunicazione e il modo in cui sta cambiando nel nostro tempo anche in relazione al volto.

---

<sup>1</sup> Itabira, 31 ottobre 1902 – Rio de Janeiro, 17 agosto 1987.

<sup>2</sup> “No meio do caminho tinha uma pedra / Tinha uma pedra no meio do caminho / Tinha uma pedra / No meio do caminho tinha uma pedra / Nunca me esquecerei desse acontecimento / Na vida de minhas retinas tão fatigadas / Nunca me esquecerei que no meio do caminho / Tinha uma pedra / Tinha uma pedra no meio do caminho / No meio do caminho tinha uma pedra”; trad. italiana di Armando Gnisci (<http://www.sagarana.it/rivista/numero4/ibridazioni1.html>)

Ridondanza e ripetizione non sono la stessa cosa. La ripetizione è sintattica, mentre la ridondanza è semantica. Nell'ambito della linguistica strutturale, la ripetizione consiste nel fatto che lo stesso elemento paradigmatico ricorre più volte lungo la catena sintagmatica. Di per sé, quindi, la ripetizione non è direttamente associata a un giudizio di valore. È un semplice fatto linguistico, una constatazione. Come vedremo, però, non esiste una ripetizione perfetta, né nel linguaggio verbale né in altri sistemi di segni. Nella poesia citata sopra, ad esempio, siamo convinti che la stessa frase ricorra sette volte identica a sé stessa, ma non può essere esattamente la stessa frase, perché ricorre in punti diversi della catena sintagmatica. La ripetizione è quindi sempre imperfetta, e dall'imperfezione, come ha sostenuto il semiologo Algirdas J. Greimas, nascono sia il senso che il valore estetico. L'impossibilità della ripetizione assoluta emerge con forza ancora maggiore se, come vuole la tradizione della poesia mondiale, non solo leggiamo il componimento dentro di noi, ma lo recitiamo anche ad alta voce. Allora ci rendiamo conto che non solo la frase "c'era una pietra" appare in momenti diversi durante la recitazione, ma che è impossibile per noi, come esseri umani, pronunciare questa frase sette volte esattamente con lo stesso tono di voce. Il nostro corpo, a contatto con il significante di questa poesia, non riesce a eseguire sintatticamente la ripetizione, introducendo così il sospetto che dietro di essa ci sia in realtà la differenza, cioè il significato.

È importante distinguere tra ripetizione e ridondanza per capire che ci può essere ripetizione senza ridondanza, ma anche ridondanza senza ripetizione. Infatti, l'associazione di un giudizio di valore semantico di ridondanza alla

ripetizione non è naturale, come spesso si crede, ma è il risultato di una certa configurazione culturale.

Etnometodologi, sociolinguisti e pragmatici della comunicazione sanno bene che la ripetizione può essere significativa; ad esempio, quando si vuole enfatizzare un messaggio. Un piccolo esempio tratto dall'italiano quotidiano: qual è la parola che gli italiani usano per salutarsi in modo informale all'inizio di una conversazione? "Ciao", naturalmente. E qual è la parola che usano per salutarsi in modo informale alla fine di una conversazione? Sempre "Ciao". Questa parola, che deriva dalla parola "schiavo", è usata anche in portoghese, spagnolo, inglese e persino in tedesco. Tuttavia, pochi italiani si rendono conto che l'uso di essa cambia a seconda della tecnologia utilizzata per pronunciarla. Al telefono, infatti, gli italiani iniziano una conversazione con "ciao", ma quando la concludono, la terminano con "ciao ciao ciao". È come se, al telefono, gli italiani trovassero difficile concludere la conversazione e volessero accompagnare l'interlocutore con questa catena di "ciao" ripetuti velocemente. Tuttavia, la ripetizione in questo caso non è ridondante, in quanto serve a distinguere il "ciao" all'inizio dal "ciao" alla fine, nonché a ritualizzare l'allontanamento dall'interlocutore.

Sono molti i casi in cui la ripetizione genera un significato aggiuntivo, funzionale alla comunicazione. Tuttavia, una delle tendenze più diffuse nella comunicazione contemporanea sembra essere quella di identificare tutte le ripetizioni come ridondanza e di squalificare la ridondanza come mancanza di significato e, in definitiva, come fonte di infelicità.

La vita scolastica di un italiano nato negli anni Settanta era ancora piena di ripetizioni. L'istruzione, infatti, era spesso basata sul concetto di reiterazione. Bisognava ripetere la lezione, o "ripassare", come si diceva, e gli scolari di quella generazione ricorderanno i loro anni scolastici come caratterizzati da continui ed estenuanti esercizi di reiterazione: ripetere la lezione, rileggere più volte ciò che si scriveva, magari ad alta voce, ripetere tutto. Per chi andò a scuola, come Eco, per esempio, nell'immediato dopoguerra, la ripetizione era ancora più presente: si memorizzavano molti contenuti, compresi i testi delle poesie. Oggi questo modo di fare scuola sembra del tutto obsoleto e, soprattutto, ridondante. Non riusciamo più a dare un senso a tutta questa ripetizione e memoria. Adesso, invece, ciò che sostiene la comunicazione contemporanea in tutti i suoi aspetti è la varietà. Dobbiamo, in tutti gli ambiti e a tutti i costi, evitare di dire due volte la stessa cosa, di fare due volte la stessa cosa, di pensare due volte la stessa cosa. A mio avviso, gran parte della tecnologia della comunicazione odierna funge da antidoto quasi magico alla ridondanza. I formati, i generi e i testi della tecnologia contemporanea dovrebbero anche e soprattutto aiutare a evitare qualsiasi tipo di ripetizione nell'ambiente culturale.

Consideriamo una delle tecnologie di comunicazione di cui si parla di più in questo momento: l'intelligenza artificiale generativa, applicata sia al linguaggio verbale, come ad esempio ChatGPT, sia alla produzione di immagini, come Dall-E, Stable Diffusion o Midjourney. Questi "pappagalli stocastici", come sono stati chiamati, sono in realtà molto diversi dai loquaci volatili. Questi e altri animali non umani, come ad esempio le scimmie, ci facevano

ridere perché ci sembrava che potessero imitarci solo nel senso della ripetizione e quindi della ridondanza. Il pappagallo ripeteva mille volte l'unica frase che aveva imparato a pronunciare, possibilmente fuori contesto, con un effetto di ilarità, con soddisfazione di Bergson. ChatGPT, invece, è un pappagallo molto strano. È stato definito così in un articolo molto citato di Emily E. Bender e altri, che li ha fatti licenziare da Google. L'intento degli autori era quello di sottolineare che, come i pappagalli, i modelli linguistici di grandi dimensioni non comprendono le frasi significative che compongono.

Tuttavia, vorrei sottolineare un'importante differenza tra ChatGPT e i pappagalli: il primo, a differenza dei secondi, evita la ripetizione e, apparentemente, la ridondanza a tutti i costi. Se si fa due volte la stessa richiesta a ChatGPT, il risultato non sarà mai lo stesso. Inoltre, con poche eccezioni e sviste, i testi verbali prodotti da questo modello linguistico non contengono mai ripetizioni sintattiche, ma mostrano una ricchissima varietà di sinonimi, anche se spesso un po' manierati e fioriti. Lo stesso accade quando l'intelligenza generativa viene applicata alla creazione di immagini; è molto difficile, ad esempio, costruire un fumetto o un cartone animato con Dall-E, perché questo algoritmo produce immagini a partire da richieste testuali, ma introduce continuamente variazioni.

A questo punto sorge la domanda che sempre si pone in relazione a siffatti fenomeni: queste tecnologie ci stanno abituando, attraverso il loro funzionamento, a una certa ideologia semiotica, cioè a un certo modo di vivere il significato, la ripetizione, la ridondanza, la variazione e la differenza o, al contrario, è un'episteme culturale generale della variazione che ha portato l'industria della

comunicazione a sviluppare questi formidabili strumenti tecnologici contro la ridondanza? È possibile che, a un certo punto, entrambi i processi si siano fusi nell'attuale congiuntura della storia della comunicazione. Lo sviluppo tecnologico ha trovato la sua anima gemella nello sviluppo socioculturale.

L'orrore della ripetizione, tuttavia, non riguarda solo l'intelligenza artificiale e il suo modo di produrre significato, ma l'intero apparato tecno-semiotico dell'attuale produzione semantica. I filtri digitali ci permettono di introdurre variazioni apparentemente infinite nell'aspetto di una fotografia digitale; molte applicazioni ci consentono di personalizzare diversi prodotti di comunicazione; il nostro stesso volto è oggetto di questa variabilità algoritmica. Molti dei contenuti digitali contemporanei circolano in modo virale e quindi devono essere riprodotti e visualizzati da un gran numero di utenti su larga scala, ma nessuno pubblicherebbe due volte lo stesso post; ciò indicherebbe un comportamento tipico dei Boomer. Il formato più emblematico della comunicazione visiva contemporanea è invece il meme, che consente variazioni apparentemente infinite di una struttura visiva e semantica ricorrente. Tutti questi esempi ci fanno capire che la varietà che l'attuale mercato della comunicazione digitale vende contro lo spettro della ripetizione e della ridondanza è, in effetti, essa stessa spesso una forma di reiterazione. Ciò che si produce in realtà sono variazioni sintattiche, che creano l'illusione di una varietà di contenuti. Prendiamo ancora una volta come esempio ChatGPT. Molto spesso, il risultato che questo modello produce è esattamente identico all'input, più qualche elemento di variazione dovuto al rumore stocastico dell'operazione.

Oltre all'esuberanza dei sinonimi, ChatGPT produce in realtà ricapitolazioni maniacali, riassunti e ripetizioni continue del significato prodotto. La figura retorica che meglio descrive il funzionamento di questo modello linguistico è la parafrasi. ChatGPT propone una catena continua e incessante di variazioni parafrastiche di contenuti già presenti sul Web. Lo stesso accade con le immagini prodotte dall'intelligenza artificiale generativa. Se queste immagini ci sorprendono, non è perché sono creative, ma perché sono creative nel modo che noi umani abbiamo imparato ad associare alla creatività, cioè associandola a questo flusso continuo di piccole variazioni su un tema, di minuscole deviazioni da uno schema, che trasmettono l'idea di una produzione intellettuale senza ripetizione e quindi senza ridondanza.

La verità è che l'intero sistema comunicativo contemporaneo, con le sue tecnologie, i suoi media, i suoi generi, i suoi formati e i suoi testi, è un'enorme macchina di ridondanza semantica che si nasconde e si occulta dietro un carnevale sempre più esuberante di variazioni sintattiche. Abbiamo l'impressione di moltiplicare le immagini dei nostri viaggi, del nostro cibo e dei nostri figli attraverso app e filtri digitali; abbiamo l'illusione di produrre nuovi testi attraverso ChatGPT; gli studenti universitari credono davvero che ognuno di essi possa produrre un lavoro diverso con l'aiuto di questo algoritmo; e persino grafici, creativi e illustratori pensano di avere accesso a una fonte inesauribile di creatività. In realtà, a ben guardare, tutta questa variabilità non fa altro che mascherare dietro un velo di virtuosismo combinatorio quella che è la sua tragica verità: in un mondo e in una comunicazione che evita costantemente ogni forma di ripetizione, che teme la

ridondanza come la morte, che non impara più nulla a memoria e che è costantemente lanciata a rotta di collo verso il nuovo che avanza, non può esserci vera innovazione. L'innovazione comunicativa può essere realmente creata e riconosciuta solo sullo sfondo di una cultura della ripetizione e della ridondanza.

Secondo la mia interpretazione, Drummond de Andrade l'ha capito perfettamente, o almeno questo è il significato profondo che credo emerga dalla sua composizione. Contiene la stessa frase sette volte proprio per suggerire che ciò che sembra ripetitivo a prima vista non è sempre ridondante, e che non basta evitare la ripetizione sintattica per evitare la ridondanza semantica, cioè per essere creativi, originali e innovativi. In realtà, come abbiamo visto, l'identico a sé stesso, e quindi la morte del significato, può nascondersi dietro un trucco di apparenti variazioni, di piccole deviazioni sintattiche, mentre, al contrario, nella ridondanza si può trovare un significato profondo e una vitalità esuberante. Questa poesia di Drummond de Andrade non è in realtà ripetitiva, ma rituale, cioè utilizza il linguaggio verbale esattamente come era ed è utilizzato in molte espressioni delle culture pre-moderne, soprattutto quelle religiose. Il rituale si basa sulla ripetizione sintattica, ma non è ridondante. Al contrario, il suo scopo è proprio quello di smascherare l'apparente variabilità continua del transitorio, dell'effimero e del tempo, per cogliere l'essenza del tempo, del linguaggio e dell'umano. È così, ad esempio, che funzionano molte manifestazioni del linguaggio religioso, a partire dai mantra che, proprio attraverso la ripetizione, cercano di svelare la profondità del tempo. Rileggiamo la poesia di Drummond de Andrade:

Nel mezzo del cammino c'era una pietra  
C'era una pietra nel mezzo del cammino  
C'era una pietra  
nel mezzo del cammino c'era una pietra

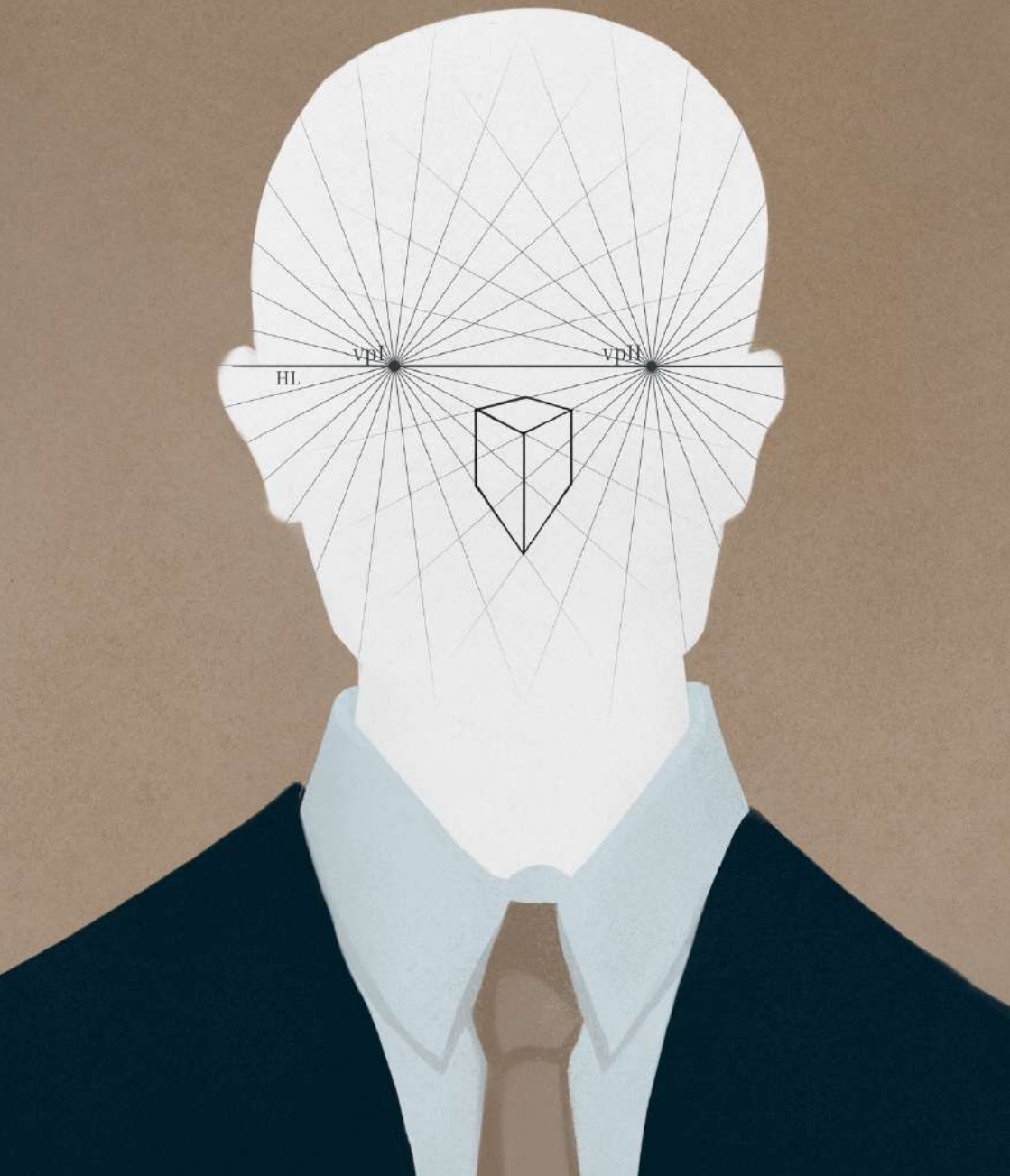
Mai dimenticherò questo avvenimento  
nella vita delle mie retine stanche  
mai dimenticherò che nel mezzo del cammino  
c'era una pietra  
c'era una pietra nel mezzo del cammino  
nel mezzo del cammino c'era una pietra.

Questa poesia non emette il significato apparentemente mutevole dei nuovi pappagalli stocastici; esprime invece il significato delle litanie, delle filastrocche, dei rosari, dei mantra, appunto, ma anche dei ritornelli e persino delle lezioni imparate “a pappagallo” negli anni della paleo-scuola, ripetute mille volte camminando su e giù per l'aula. In questa apparente ripetizione sintattica — che è solo apparente perché rivela la sua profonda varietà interna a chi sa masticarla, ruminarla, ripeterla vocalmente e foneticamente, oltre che leggerla, proprio come nella *ruminatio* dei testi sacri — si rivela tutta la verità della ripetizione. Con una sublime citazione dantesca, Drummond de Andrade fa riferimento a quel “Nel mezzo del cammin di nostra vita” con cui si apre uno dei testi poetici più straordinari della cultura mondiale. Ma il riferimento intertestuale serve piuttosto a trasmettere l'idea di una differenza. Dante esce dalla sua “selva oscura” perché è un uomo del Medioevo, guidato dalla fede, un uomo per il quale la tragedia e il dolore non sono solo una pietra lungo il cammino, ma un ostacolo che può essere trasmutato in

un'opportunità per un viaggio spirituale, dagli abissi dell'inferno alla liberazione stellare e mistica del paradiso. La poesia di Drummond de Andrade, invece, è una poesia del purgatorio, o addirittura del limbo; di chi è intrappolato in una metafisica unidimensionale, senza trascendenza. Qui, in questo deserto immanente, il mezzo del cammino rimane sempre il mezzo del cammino, e la pietra d'inciampo che vi si trova rimane sempre sé stessa, uguale a sé stessa, immobile nella ripetizione. Questa pietra, ripetuta sette volte, come i sette giorni della settimana e i sette giorni della creazione, non può essere trascesa come la foresta oscura. Non c'è una diritta via che si smarrisce, ma solo una fatica fisica che si accumula man mano che il corpo biologico si deteriora verso la morte, un corpo biologico così abilmente evocato da Drummond de Andrade con il dettaglio delle retine stanche.

Alcuni acuti commentatori hanno suggerito che “pietra” in portoghese, “pedra”, sia in realtà un anagramma di “perdita” nella stessa lingua, “perda”, quella di un figlio neonato che Drummond de Andrade vide morire pochi mesi dopo la nascita. Questa perdita è una pietra che non si dimentica, che rimane lungo il cammino, che vive e rivive nella ripetizione, e che non si sublima mai se non nella stessa ripetizione, in una ripetizione che, trasformata in verbo, diventa poesia. È forse questo il tesoro che il poeta ci offre: nell'apparente ridondanza della ripetizione sintattica di un evento tragico e indimenticabile, che divide l'esistenza di un uomo in due, in un prima e in un dopo, si può trovare una forma di libertà, o almeno di rassegnazione al dolore, nella ripetizione di una nenia esistenziale e triste che trasforma un'unica tragedia in un verso ripetuto sette volte, come una triste litania.

La tecnologia della comunicazione contemporanea fa spesso esattamente il contrario della poesia di Drummond de Andrade; ci promette un paradiso, ci seduce con le sue continue variazioni, sembra darci il potere magico di allontanarci dal dolore e dall'inevitabile ripetitività delle nostre vite; combatte il nostro senso di insensatezza, di essere gettati in mezzo a un cammino che non porta al paradiso, moltiplicando cifre e sinonimi. Così, mentre il mercato ci vende queste distrazioni, e noi stessi contribuiamo alla loro incessante moltiplicazione in uno stordimento globale, e addestriamo la nostra tecnologia a fare lo stesso in modo esponenziale, come pappagalli che hanno imparato a pronunciare una frase diversa ogni giorno, dimentichiamo che tutto questo è in realtà solo un limbo digitale, un purgatorio di simulacri numerici e combinatori da cui non c'è via d'uscita, se non la rassegnata consapevolezza. Solo quando impareremo ad accogliere la ripetizione, senza fuggire da essa in uno spettacolo di artificio digitale, ci renderemo conto che, in fondo a quella parola ripetuta mille volte, a quell'immagine ripetuta mille volte, a quella canzone ripetuta mille volte, non c'è una ridondanza senza senso, ma ci siamo noi, il nostro volto, la nostra condizione umana. Il nostro infinito.



# L'infinito e l'angoscia nel volto virtuale

## Un'etica oltre la paura

Gianmarco Giuliana\*

“Un uomo s’impegna nella propria vita, disegna il proprio volto e, fuori di questo volto, non c’è niente.”

Sartre (1946, p. 56)

---

\* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione. Questo articolo fa parte di FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies, progetto finanziato da ERC (European Research Council) nell’ambito del programma Horizon 2020 (Grant Agreement n. 819649).

È possibile immaginare, a un certo punto nella storia dell'umanità, la fine del volto? Pare assai difficile e perciò si potrebbe sostenere la tesi che il volto sia un oggetto umanamente infinito. Qui l'uso della nozione di "infinità" è certamente improprio dato che siamo abbastanza sicuri che la storia stessa degli umani avrà a un certo punto una fine. Non di meno, al livello del senso comune l'idea di una certa infinità del volto pare sensata da almeno quattro diverse prospettive:

1. Come Produzione infinita
2. Come Riproduzione infinita
3. Come Proiezione infinita
4. Come Enunciazione infinita

Come prodotto genetico, il volto può essere inteso come infinito nella misura in cui finché vi sarà la vita allora vi saranno dei volti a manifestarla e guidarla. Il volto appare come una manifestazione materiale del reale che, in modo quasi autopoietico, lo produce e solo attraverso questo prodotto può essere colto. Questa dimensione del volto ha, per altro, anche una validità non antropocentrica riguardando molti degli esseri viventi esistenti sul nostro pianeta. Ma soprattutto, questa infinità sembra una indiscutibile verità alla luce delle infinite combinazioni e variazioni di questo artefatto genetico che crea volti simili ma mai esattamente uguali (da cui il nostro fascino per la figura del sosia, del gemello, dello specchio e altro ancora).

Come riproduzione, le rappresentazioni dei volti costituiscono il modo in cui le diverse culture del mondo hanno iscritto la storia dell'umanità. Una affermazione che ci rimanda subito all'arte (con i volti delle statue, i ritratti dei

quadri, le descrizioni fisiognomiche dei personaggi letterari, le maschere teatrali, i primi piani cinematografici), certo, ma anche a una sfera privata come nel caso della fotografia e dei tatuaggi, alla scienza (pensiamo all'anatomia), al commercio (le magliette di Che Guevara, i Funko Pop, i souvenir di Benito Mussolini) alla religione o più in generale ai rituali, e a molto altro ancora. Ognuna di queste rappresentazioni del volto sembra anche destinata a non essere mai unica essendo invece soggetta a divenire oggetto di successive rappresentazioni di rappresentazioni (l'iconografia medievale di Cristo, la Monnalisa di Duchamp, la nuova Sirenetta nera, etc.). Anche qui il volto nasce da una realtà che essa stessa costituisce: quella del pensiero. Finché vi sarà memoria e finché vi sarà immaginazione, dunque, i volti popoleranno i mondi umani attraverso i suoi artefatti e, anzi, questi volti riprodotti sopravviveranno all'umanità stessa.

Come proiezione, sembriamo destinati a identificare quasi ogni forma di alterità che ci circonda proiettando dei volti tanto sulle cose (le pareidolie ma anche gli animismi) quanto su animali e persone. Ogni qual volta mettiamo a fuoco un oggetto (una persona, una sedia, etc.) noi ne facciamo un primo piano e questo primo piano, come dice Deleuze (1983), è sempre un volto. Fedeli al principio della semiosi infinita, questi volti ci rimandano a loro volta a qualcosa che non è mai una semplice denotazione o un puro referente empirico finito. Quel volto mi rimanda non solo alla persona che conosco, all'alterità che ho oggettificato per potermi relazionare, ma, tramite un elemento terzo variabile (la mia cultura ed esperienza del mondo), anche al tipo di quella persona (buffa, stupida, seducente, arrogante, orribile) e questo tipo di persona,

senza aver mai letto Lombroso, diventa presto un tipo di volto la cui superficie semiotica (un certo naso, cranio, sguardo, sorriso, tono di voce, taglio di capelli, rugosità, espressività, etc.) rimanda a interpretazioni di segni passati e media le interpretazioni future di altri che incontrerò. Così ogni volto diventa la superficie dove proiettare una infinità di identità, a cominciare dalla mia nel momento in cui io, in quanto vivente che guarda un altro vivente, guardo ciò che riconosco essere come il mio stesso volto che mi sta guardando. Questa proiezione plastica di una interiorità, che viene presto ricondotta ad una logica classificatoria del simile o del diverso, ha non solo una dimensione individuale ma anche sociale: pensiamo al detto “una faccia, una razza” che accomuna greci e italiani sulla base di una manifestazione fenotipica. Per ogni riduzione tipologica di un certo volto (i volti greci sono italiani), si ottiene un elevamento a potenza della categoria che viene proiettata e che diventa così sempre meno limitata (la categoria di volto italiano diventa inclusiva del volto greco). E se alcune di queste connotazioni possono certo consolidarsi nel tempo secondo certe logiche, ogni proiezione ha una natura effimera tanto per le culture quanto gli individui: quante volte un certo volto a noi caro ha, drammaticamente, perso i significati che noi vi proiettavamo? L’atto stesso di connotare i volti, dandogli interpretazioni infinite, sembra coincidere col loro coglierli ed in quanto tale ci rimanda a questa idea di infinità.

Come enunciazione, infine, il volto sembra infinito nella misura in cui il Soggetto che ne è detentore lo usa e modifica come mezzo per rappresentarsi a sé stesso e agli altri secondo un progetto comunicativo e una situazione che non sono mai definiti una volta per tutte. In altre

parole, esso sembra essere contraddistinto dal suo essere indeterminato in quanto costantemente soggetto a mutamenti potenzialmente imprevedibili. Quella ragazza coi capelli da principessa Disney e l'universitario "comunista" col barbone che decidono entrambi, col batticuore, a un certo punto di rompere il codice culturale passando dal lungo al corto. Per ogni sfumatura del nostro credere e sentire esiste una possibile sfumatura del nostro volto che ci preme di avere. Questa enunciazione del nostro volto, d'altro canto, assume senso su uno sfondo che non è mai una tela bianca (Paolucci 2020). Innanzitutto, essa si definisce relazionalmente con i volti del passato (i baffetti di Hitler) e presente (il richiestissimo naso di Black Lively) da cui ci preme essere molto simili o molto diversi. Ma soprattutto, questa enunciazione si definisce sulla base del mutamento stesso del nostro volto e della nostra soggettività: dall'invecchiamento fisico e agli incidenti che possono alterare questo volto fino a quell'evento che ci cambia per sempre lo sguardo o il sorriso. Ogni nostra espressione facciale spacca la finitudine del nostro volto, ne apre i confini, e la catena di queste espressioni iscrive nella nostra carne, attraverso i muscoli coinvolti, un volto ogni giorno nuovo. Soltanto un essere umano dall'identità e dal corpo immutabile, o il volto di un soggetto privo di affezioni, potrebbe, insomma, avere un volto finito.

Queste quattro infinitudini del volto che abbiamo brevemente delineato potrebbero, nel contesto sociale contemporaneo, sembrare inerentemente positive. In particolare modo le ultime due, infatti, portano chiaramente ad ammettere che ogni correlazione tra manifestazione fisica del volto e identità sia una forma di riduzionismo storico-culturale e che il Soggetto possa sempre costruire o

cambiare il proprio volto determinando la propria identità anche a prescindere dalla sua faccia che diviene quasi insignificante (cioè, non fornisce rimandi segnici validi). A questo si aggiunge la nota riflessione filosofica di Lévinas (1961), attuale come non mai, che usa proprio il volto come espressione d'infinito: l'infinito del soggetto e nel soggetto (l'infinito a cui pensa e aspira cartesianamente attraverso la sua finitudine), che è eticamente sbagliato voler ricondurre a una totalità ovvero a una condizione comune generalizzabile e dunque totalmente comprensibile. In ogni volto dell'altro pulsa una verità che ha valore in quanto individuale e in quanto noi non possiamo né potremmo mai accedervi tramite un linguaggio comune. Tanto più grande la distanza tra due volti e tanto più grande deve essere il rispetto e la dignità concessa all'altro irriducibile alle nostre proiezioni così come alle nostre interpretazioni delle sue enunciazioni. Tuttavia, nella storia della cultura occidentale, l'infinito, nelle sue molteplici forme di ciò che è illimitato e incommensurabile, ha prodotto tanto fascino estetico (pensiamo alle geometrie dell'infinito nell'arte) quanto turbamento. Come accettare razionalmente, infatti, il paradossale e l'incomprensibile che l'infinito comporta per la nostra mente in ogni sua espressione? Non fanno eccezione le infinitudini del volto che, come nel quadro di Dalì "Il volto della guerra" (1940), sono in realtà una fonte di grande inquietudine in quanto sembrano compromettere inevitabilmente il nostro rapporto con gli altri così come l'autentica conoscenza di sé. Come rapportarsi e comunicare, infatti, con un individuo di fronte a noi di cui i tratti facciali e le espressioni cambiano costantemente senza alcuna apparente logica se non quella del suo piacimento? E come rapportarsi e comunicare con qualcuno che proietti costantemente su di

noi infinite immagini che prescindono dalla nostra stessa enunciazione dando di conseguenza ai nostri enunciati un co-testo che non vogliamo e altera i nostri significati? Noi sappiamo come in passato questa angoscia abbia raggiunto il suo apice attraverso la fine dell'Ottocento tramite intellettuali come Freud o Pirandello che problematizzavano non soltanto le operazioni di proiezione ed enunciazione degli altri ma persino le nostre introducendo, con l'inconscio (agente segreto dell'enunciazione) e la maschera (condizione di esistenza), il fantasma di una impossibile autenticità nel rapporto con l'altro e con sé: con tutte le gravi implicazioni etiche che questo comporta. Chi siamo davvero tu ed io se possiamo sempre essere "tutto" oltre ogni apparenza e appartenenza? Dopotutto le maschere dei killer nei film horror ci spaventano proprio per le identità potenzialmente infinite che nascondono: perché quel mostro potrebbe essere chiunque incontriamo per strada, la persona a cui diciamo "ti amo", ma soprattutto potremmo essere noi stessi. Una verità che possiamo pensare e ammettere ma non accettare. Basta, insomma, un minimo di realismo per accettare che questo "tutto" non possa essere ideologicamente ridotto a "tutto ciò che si vuole". Così l'infinito semiotico del volto apriva ad un relativismo assoluto di cui la Storia ha tristemente dato conto con l'evento della Seconda Guerra mondiale dove persino quella correlazione semiotica minima tra volto umano e persona umana è venuta meno. Se l'infinità del volto poteva sembrare in un primo momento garante della diversità come ricchezza dell'umanità, fondamento ontologico di un anti-determinismo storico e culturale di ogni identità, le conseguenze dialettiche e relazionali di questo infinito sono invece assai meno romantiche. Come possono mai capirsi e accordarsi due irriducibili infiniti che si

guardano senza poter mai scorgere alcuna verità in ciò che coglie il loro sguardo? Proprio come le diverse forme di vita di Wittgenstein (1953), possono solo illudersi d'intendersi e di parlare uno stesso linguaggio. Inoltre, come negare la violenza che è l'atto di negare a qualcuno il senso e la verità del suo sguardo (delle sue proiezioni) costringendolo a dover credere dell'altro solo ciò che l'altro dice essere vero su di sé? Su quale presupposto razionale dovrebbe mai fondarsi una tale fiducia e delegazione? Proprio come nel caso della semiosi infinita, insomma, l'infinità come principio deve prima o poi scontrarsi con un atto pragmatico senza il quale non vi sarebbe senso né al livello collettivo e tanto meno a livello individuale. Infinitudine del volto, crisi della verità e frattura sociale (etica) sembrano andare di pari passo.

Senza aver mai veramente superato e trovato una soluzione filosofica a questa angoscia etico-sociale-comunicativa rispetto all'infinito del volto, la rivoluzione tecnica del digitale della fine del Novecento ha portato con sé, cent'anni dopo, una nuova forma di inquietudine legata all'infinito del volto come oggetto informatico-virtuale senza nemmeno più alcun limite materiale, spaziale e temporale. Viviamo oggi, infatti, in un contesto di grande schizofrenia dove le paure nate negli anni '80 sull'infinito del virtuale come causa del "deserto del reale" (Baudrillard 1981) permangono e convivono con una produzione infinita e diffusione continua di volti digitali sempre più pervasivi e persuasivi. Non solo come oggetto ma anche come fatto culturale, il virtuale sembra aver dato il colpo di grazia alla significatività dell'identità visibile dell'altro: impossibile sapere chi ci sta parlando online attraverso una immagine fotorealistica e addirittura se questo "chi"

sia un umano o una intelligenza artificiale. La questione diventa in qualche modo non più pertinente ma non per scelta quanto per necessità e convenienza. Se a quel concerto mi sono divertito a ballare e tutti mi hanno fatto i complimenti per il mio look, cosa importa se la DJ e l'influencer di moda che seguo erano entrambi virtuali? In cosa questi volti, con cui convivo e mi confronto al quotidiano, che sono al tempo stesso simboli e ricettacoli dei miei sentimenti e sogni, sono davvero meno reali di quello platonico di Greta Garbo (Barthes 1957)? E se dopo scuola non vedo l'ora di ritrovare i miei amici e di chattare con la mia ragazza, che importa che di questi amici io conosca solo l'avatar con cui interagisco nel mondo virtuale di un videogioco e se questa ragazza che mi fa davvero sentire meno solo sia un'IA? In virtù di quale moralismo un ragazzo potrebbe mai preferire la mediocrità e l'infelice insicurezza delle facce in carne ed ossa che lo circondano, le loro maschere non meno manipolatrici e artificiali, a questi volti virtuali? Questa apparente scomparsa dell'umano dal fronte della realtà (il suo faccia a faccia) sposta la pertinenza dell'identità dell'altro nella mia relazione con lui/lei sullo sfondo in una posizione (punto della catena o rete) imprecisata che ne diminuisce la significatività. Da qualche parte ci sono sempre degli umani dietro alla foto fake, all'IA e agli avatar, ma che faccia abbiano e chi siano non importa perché io non ho alcuna relazione diretta con loro. Di loro conta solo ciò che appare in un contesto dove essi decidono interamente la loro identità apparente anche in virtù del fatto che qui, nel virtuale, i nostri stessi sguardi e punti di vista sono mediati da una macchina che rende prevedibile e controllabile il modo in cui l'altro coglierà l'immagine esibita. D'altronde, se anche volessi risalire a questa loro identità sarebbe così faticoso e

rischioso da essere anti-economico ovvero una forma pragmatica di insensatezza. Proprio questo, costituisce la mia serenità nel momento in cui indosso io stesso un volto digitale in un contesto virtuale, liberandomi da ogni possibile pregiudizio (che senso ha dare scherzosamente della stupida a una bionda in un mondo dove ognuno sceglie che capelli avere in ogni istante?) e costrizione storica imposta alla mia faccia (che porta le tracce di chi non può permettersi le creme e lo stile di vita per mantenere un volto giovane), per relazionarmi con l'altro.

Dato questo contrasto tra angoscia e convenienza (è preoccupante da incensurati avere i propri dati fisiognomici e biometrici schedati da tutte le polizie del mondo ma è comodissimo fare il check-in aeroportuale tramite una fotocamera senza apparentemente nessun umano di fronte a noi a scrutarci col suo sguardo), noi manifestiamo verso i volti del digitale una paura sempre più intensa e condivisa che sembra però non sfociare mai in un effettivo atto che ponga fine all'oggetto che è causa di uno spavento che noi stessi produciamo. Anzi, poche settimane fa (febbraio 2024) Open Ai ha rilasciato "Sora" (capace di generare dei video fotorealistici a partire dal solo testo) e Apple ha rilasciato il suo visore di realtà mista per cui ora per strada si pone ancora una ulteriore intermediazione tra il nostro volto-sguardo e quello degli altri. E mentre fioccano già le narrazioni distopiche su queste invenzioni (in Italia Paolo Crepet chiama il visore "la maschera" sottolineandone la natura di oggetto che occulta la realtà), dall'altro lato questi oggetti tecnologici sono il nuovo entusiasmante non-limite del volto a cui si sta già lavorando per poterlo presto superare.

Questa fine dell'infinito digitale non è affatto quanto noi vogliamo auspicare in questo breve saggio. Tuttavia, il permanere di un tale sentimento e la sua iscrizione in una cultura non è un fenomeno desiderabile. Certo, la paura può essere molto utile e sarebbe sbagliato dire che quella verso il volto virtuale sia irrazionale in quanto i fenomeni sociali da cui deriva sono evidenti e realissimi: uso senza consenso della nostra immagine, furto di identità, deepfakes mendaci per usi politici e diffamatori, rafforzamento di stereotipi, persecuzioni tramite controlli da parte di alcuni stati, escapismo patologico e molto altro. Eppure, nessuno di questi fenomeni ha chiaramente come causa prima il volto virtuale/digitale che rimane solo uno strumento usato tanto per fini preoccupanti quanto per fini terapeutici. Dinanzi all'infinità degli usi e dei sensi che crediamo possibili, tuttavia, si insinua in noi una certa irrazionalità che ci porta ad assumere posizioni spesso estreme e retoriche da "apocalittici e integrati" per dirla alla Eco. È facile notare come, per esempio, tendiamo talvolta a dare per scontato che siano le caratteristiche e possibilità dello strumento-oggetto a determinarne poi l'uso (positivo o negativo che sia). Il compito di uno studioso in questo contesto, crediamo, è di combattere contro la paura trasformando le credenze sul virtuale in conoscenze su di esso che portino a prese di posizioni e ad atti consapevoli. Per questo fine, nelle righe conclusive che seguono noi vorremo, sulla base degli anni di ricerca in FACETS, provare invece a disinnescare questa paura sostituendola con una consapevolezza: che quello che chiamiamo "virtuale" non è affatto un infinito informe del volto e dei suoi significati che finisce col renderne insignificante l'identità ma anzi ci dimostra e ricorda dell'esistenza di un possibile e rassicurante limite pragmatico all'infinito del volto.

Negli ultimi quattro anni, infatti, ci siamo interrogati sulla significatività dietro agli usi e alle produzioni di volti digitali in contesti ludici e virtuali diversi: videogiochi, metaversi, software come metahumans e Dall-E. Questo studio dei volti del virtuale non è mai stato una esplorazione ed esaltazione degli oggetti direttamente studiati e della tecnologia digitale quanto piuttosto un modo di scoprire e conoscere il volto (sia come oggetto non-digitale che come categoria concettuale) attraverso le sue mediazioni e rappresentazioni: indagare sui fenomeni e sulle condizioni di credibilità e agibilità di una data “finzione” ci può dire molto su quali siano gli aspetti reali di un certo oggetto che sono per noi più pertinenti e che, come si dice in semiotica, fanno senso. Ma soprattutto, ci siamo interessati alle caratteristiche, funzioni e dimensioni del volto virtuale solo per rendere conto delle costituzioni e attribuzioni identitarie che derivano dal rapporto tra la soggettività umana e il volto come un particolare tipo di oggetto corporeo e incorporabile. Un oggetto che ha la particolare caratteristica di oggettificare il soggetto che ne è portatore, al punto che alla fine il volto finisce col significare di per sé la presenza di una soggettività. Questo tipo di prospettiva e interesse di ricerca puntava a dare un contributo importante su almeno due fronti. Il primo è chiaramente teorico con delle importanti implicazioni dal punto di vista semiotico-filosofico, ma non è questa la sede per discuterne e renderne conto. Del secondo invece ci sembra importante parlare qui, proprio in questo volume e in chiusura, in quanto si tratta delle conclusioni culturali e sociali che si possono e si devono trarre da questi studi. Ci limitiamo qui a riassumerle in due punti.

Prima di tutto, i risultati di questi studi ci hanno portato a mettere in luce la centralità del volto in tutti questi prodotti confermando la centralità del volto nella cultura umana e in particolar modo in quella contemporanea. Anche dal punto di vista delle esperienze e narrazioni, tra le centinaia esaminate, abbiamo messo in luce come persino nei contesti futuristici e post-umani, il volto sia sempre il protagonista delle identità e soggettività attorno a cui ruotano le interpretazioni dei mondi. Anzi proprio nei videogiochi, rispetto al cinema e alle serie, abbiamo visto il più alto tasso di rappresentazione e di rapporti faccia-a-faccia con alterità biologiche e meccaniche che spingono il giocatore o la giocatrice a riflettere criticamente (in modo differenziale-relazionale) sulla propria identità. Questa centralità l'abbiamo vista e analizzata, sin da subito, in termini di complessità del volto di cui le caratteristiche, funzioni e dimensioni semiotiche intersoggettive vengono trasposte, rimediate, simulate, tradotte, reinventate e talvolta anche trasformate nei e dai testi ludico-virtuali tramite una serie di dispositivi. Questo sia dal punto di vista delle tecnologie sottostanti a questi artefatti (logiche e strutture generative di tipi e modelli di volti possibili) che dal punto di vista degli usi e delle interpretazioni dei volti di cui gli utenti si appropriano e con cui si confrontano. Nulla di più falso, dunque, dell'idea che il volto virtuale sia un volto materialmente e storicamente svincolato dal volto per come lo abbiamo conosciuto lungo tutta la storia dell'umanità tanto dal punto di vista della sua configurazione quanto da quello della funzione antropologica che esso ha svolto. L'infinito del volto virtuale non è altro che un prolungamento e una rimediazione delle infinitudini proprie al volto stesso e che abbiamo già illustrato, non costituisce alcuna nuova "crisi" del reale o del vero. Uno

studio del volto che unisca la dimensione tecnica (che risulta indubbiamente limitata) con la dimensione filosofica (dove nulla appare incomprensibile) si rivela così sorprendentemente rassicurante, e la conoscenza che ne risulta è quanto ci dobbiamo di divulgare in quanto essa costituisce oggi un sapere fondamentale per poter valutare razionalmente i rischi e le opportunità delle trasposizioni digitali del volto.

Il secondo punto, quello forse più centrale e acceso nel dibattito contemporaneo, riguarda invece la questione propriamente etica delle identità dietro agli usi dei volti digitali. Senza alcun dubbio io posso, in un istante, creare un avatar da impersonare in un mondo virtuale. Anzi ne posso incarnare, in uno stesso mondo, molti più di uno senza che altri giocatrici e giocatori lo sappiano mai. Questo avatar può assumere apparentemente qualsiasi aspetto e questo aspetto qualsiasi, completamente svincolato dal mio io reale, diventa il modo tramite cui altri mi conoscono attraverso i loro avatar altri. Costruisco effettivamente, sembrerebbe<sup>1</sup>, il mio volto a partire da una tela bianca producendo un artefatto facciale immune agli effetti del tempo (sono eterno) e dello spazio (sono dovunque uguale). Infine, lo sguardo e il sorriso di questo avatar non saranno mai cambiati dagli eventi della vita del giocatore e del suo personaggio: occultando il volto empirico la mia intimità è salva. Che tipo di possibilità esiste dunque 1) per due soggetti diversi di conoscersi attraverso un volto digitale e 2) per chi indossa un volto digitale di non

---

<sup>1</sup> Da un punto di vista analitico, in virtù di quanto detto poco sopra, in realtà già questa descrizione dei “fatti” è errata: ogni mondo virtuale offre solo alcuni volti possibili il cui senso è fondato sul già detto enciclopedico.

“perdersi” nelle infinite identità che può assumere in una realtà virtuale? Entrambe queste domande hanno come premessa una fallacia culturalmente consolidata: il virtuale come finzione simulativa. In opposizione a questa idea, alla fine degli anni Novanta il filosofo Pierre Levy ha dedicato un intero libro al virtuale (1995) ricordandoci che esso è in realtà un modo di esistenza legato alla possibilità e alla trasformazione. Sin dalla sua etimologia (Volli 2020), “virtuale” è il seme che può diventare un albero, che contiene già in sé questa potenzialità e che, pur essendo potenzialità indeterminata (nessuno può prevedere dal seme ogni caratteristica esatta dell’albero), non contiene affatto per questo tutte le possibilità infinite del reale (dal nocciolo di una pesca non cresce una sequoia) mantenendo dunque la sua identità. In questa stessa ottica, dobbiamo urgentemente ripensare il virtuale come luogo non di menzogna ma di trasformazione rivelatrice. Proprio scegliendo un certo volto da indossare e da rendere reale attraverso un atto enunciativo (attualizzare) io, tramite il virtuale, posso fare esperienza conoscitiva di me stesso ovvero delle mie potenzialità identitarie latenti in senso pragmatico e non infinito. Noi non dovremmo avere paura di questa possibilità di scoperta offerta dal virtuale, ma piuttosto armarci filosoficamente ed eticamente per poterle comprendere e accettare. Allo stesso modo, nei mondi virtuali questi volti portano in sé una verità solidissima che è quella, esistenzialista nel senso di Sartre, delle azioni che compiono tanto in senso individuale quanto a nome dell’umanità intera. Compierle dietro mille facce diverse non significa affatto compierle in quanto mille soggetti diversi e non le rende incomprensibili o ingiudicabili. Noi abbiamo un solo volto, quello delle scelte che prendiamo tanto nel virtuale quanto nel reale perché in

entrambi i luoghi queste hanno costi e conseguenze che chiamano in causa la finitudine del soggetto (in primis il tempo e le energie) dietro lo schermo. Su questa condizione etica comune, seppur difficilissima da accettare, si può e deve costruire il senso comunitario dei nostri rapporti interpersonali presenti e futuri. Da questa prospettiva, infatti, gli studi che abbiamo svolto sulla dimensione comunitaria delle identità virtuali nei giochi digitali sono, ancora una volta, tutt'altro che distopici. L'esperienza del virtuale è spesso occasione di scoperta e relazione attraverso l'azione contingente al volto del Soggetto attraverso una etica trasversale ai due "mondi". Conoscendo i volti dei giocatori in termini di azioni l'infinitudine del virtuale perde la sua vertigine: per questo così spesso le conoscenze tra soggetti nei contesti virtuali si possono trasformare in faccia-a-faccia reali (da amici coi quali si esce a veri e propri matrimoni) e il virtuale non nega affatto il reale ma piuttosto lo rivela. Anche qui, dunque, non vi è motivo di avere paure irrazionali, nulla di post-umano o post-sociale, nulla di incomprensibile o imprevedibile in questa infinità in potenza del volto digitale.

Questi limiti all'infinito del volto digitale che abbiamo messo in evidenza, tutti legati a un fortissimo principio di continuità tra volto storico-finisco e volto virtuale, in fondo, non fanno altro che sottolineare quello che sappiamo già ma che forse, alla luce dello stato attuale della nostra realtà storica, ha senso ribadire e ricordare: che tutto ciò che abbiamo da temere dall'infinità dei volti e delle identità non è altro che ciò che abbiamo da temere da ogni singolo volto esistenziale di chi non ha sviluppato alcun senso etico. Che il virtuale non è un contesto nuovo e pericoloso, ma che il contesto pericoloso che è il mondo

empirico determina l'angoscia di tutto ciò che da esso si genera. Che il digitale non genera l'infinito ma piuttosto ne attualizza il potenziale reale, un infinito in potenza di cui il volto è simbolo, indice e icona. In questo senso ogni preoccupazione e accusa al virtuale (e più in generale alle rappresentazioni) è l'atto codardo di un mancato processo al reale: nel momento in cui saremo disposti e capaci a condannare le nostre immagini, i volti di tutto ciò che potevamo essere ma che non siamo riusciti a diventare per sola colpa nostra, non avremo più molto da temere dall'infinito e dai volti di una tecnologia di cui siamo l'inizio e la fine.

### **Bibliografia**

- Barthes R. (1976/2016) *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- Baudrillard J. (1981) *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris.
- Deleuze G. (1983/2016) *L'immagine-Movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino.
- Leone M. (2024) (a cura di), *The hybrid face. Paradoxes of the visage in the digital era*, Routledge, New-York.
- Lévinas E. (1961/2004) *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano.
- Lévy P. (1995/2023) *Il virtuale. La rivoluzione digitale e l'umano*, Meltemi, Milano.
- Paolucci C. (2020) *Persona: Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.
- Sartre J.P. (1946) *L'esistenzialismo è un umanesimo*, Mursia, Milano.

Volli U. (2020) “Archeologia semiotica del virtuale”, in: Biggio F., Dos Santos V. e Giuliana G.T., *Meaning-making in Extended Reality. Senso e virtualità*, Aracne, Roma.

Wittgenstein L. (1953/2009) *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino.



# **Incarnare l'infinito**

## **La tentacolarità del volto postumano**

**Cristina Voto\***

---

\* Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici. Questo articolo fa parte di FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies, progetto finanziato da ERC (European Research Council) nell'ambito del programma Horizon 2020 (Grant Agreement n. 819649).

## 1. Dare volto al postumanesimo

Gloria Anzaldúa, scrittrice e teorica femminista chicana, sostiene che “il mondo ci conosce attraverso i nostri volti, la parte più nuda, vulnerabile ed esposta del corpo” (1990, xv, traduzione mia). Nella sua antologia di poetesse femministe, dal titolo *Making Face, Making Soul*, il concetto di “dare forma ai volti” diventa centrale per ripensare l’identità come processo dinamico, non essenzialista. Questo approccio apre una riflessione su come il volto diventi un dispositivo di interazione, sia nell’ambito umano che postumano, capace di connettersi con l’alterità. Anzaldúa propone che il volto sia non solo una rappresentazione dell’identità personale, ma una superficie su cui si iscrivono le tensioni socioculturali, politiche e tecnologiche. Seguendo questa visione, il volto non è una semplice maschera statica, ma una topografia mutevole in continuo dialogo con l’ambiente circostante. A questa visione si aggiunge il pensiero di Emmanuel Lévinas, secondo cui l’infinito si manifesta nel volto dell’Altro, riflettendo la natura inafferrabile dell’espressione umana. Per Lévinas, il volto dell’Altro non è solo una manifestazione fisica, ma un evento etico e sensoriale che ci invita a un’interazione profonda e continua con l’alterità. L’incontro con il volto è un’esperienza di apertura verso l’infinito, un processo che trascende le categorie finite dell’identità e ci conduce verso una dimensione etica dell’esistenza.

Riprendendo queste due prospettive, il volto può essere concepito come un dispositivo relazionale, capace di espandersi oltre il confine del corpo umano. Non solo un’espressione della soggettività individuale, ma una superficie permeabile che interagisce con il mondo animale, tecnologico e ambientale. Questo volto postumano non è

vincolato ai paradigmi antropocentrici, ma si evolve in uno spazio di contaminazione e interazione continua con l'altro da sé. In questa prospettiva, il volto diventa un elemento che sfida le convenzioni identitarie, superando la singolarità dell'individuo e abbracciando una rete di relazioni complesse e dinamiche. Attraverso questo movimento centrifugo, il volto si fa portatore di una pluralità di identità, configurandosi come un'entità fluida e tentacolare che accoglie e interagisce con il molteplice. In conclusione, nel breve saggio che segue, il volto si rivela, nella sua accezione relazionale e postumana, come un fenomeno che eccede i confini del corpo umano e si proietta verso una molteplicità di entità: umane, non-umane e tecnologiche. Questa visione apre nuovi scenari per ripensare le dinamiche identitarie, suggerendo una prospettiva che abbraccia la fluidità, la molteplicità e l'interconnessione come tratti distintivi del volto. La materializzazione del corpo, del resto, non è mai un fenomeno spontaneo: i corpi si formano sempre all'interno di un campo di forze socioculturali e tecnologiche che ci precedono e ci superano. Non esiste, in questo senso, un'esperienza dell'identità pura e priva di mediazioni: è sempre una costruzione situata che riflette le influenze della tecnologia, del contesto sociale e delle interazioni materiali. In questo senso possiamo affermare che sia il corpo che la società sono plasmati dalla tecnologia che, a sua volta, non è solo strumento ma una materia che interagisce con l'ambiente: è un attore materiale che influisce attivamente sulla nostra comprensione del mondo.

Dai femminismi abbiamo imparato a sostenere una lettura posizionata che riconosce le dinamiche cognitive estese, tenendo conto di come le tecnologie, le interfacce,

le materie partecipano al processo di costruzione dell'identità, lo contaminano. Nelle pagine che seguono proveremo a sostenere, allora, ad abbracciare un posizionamento tentacolare del volto.

## **2. Le soglie del volto verso l'infinito postumano**

La proposta di considerare la dimensione infinita del volto attraverso la lente della tentacolarità ha come obiettivo quello di offrire uno strumento per esplorare la complessità e la fluidità della questione identitaria: la tentacolarità suggerisce, infatti, una molteplicità di connessioni, movimenti e trasformazioni con cui caratterizzare il volto, un approccio che invita a guardare oltre la superficie visibile del volto e ad abbracciare la sua natura mutevole e sfaccettata. Esplorare la tentacolarità del volto può, quindi, consentire una comprensione più profonda e inclusiva dell'identità, sfidando le concezioni tradizionali e aprendo nuovi orizzonti di significato: la tentacolarità non rappresenta solamente una caratteristica morfologico-espressiva del volto ma, piuttosto, un paradigma che ci permette di concepire e vivere l'identità in un ambiente postumano.

Parlare di postumanesimo implica considerare un'esistenza in cui la tecnologia e l'umano sono concepiti come elementi contigui anziché opposti. E questo concetto si può applicare anche al volto. Sebbene possa apparire, a prima vista, come un dato naturale, un'analisi più approfondita rivela il volto come un costruito, un elemento intrinsecamente mutevole e continuamente plasmato da assemblaggi eterogenei e in costante evoluzione. Eppure, tuttavia, nonostante questa mutabilità, nei volti, sia il

nostro che quelli delle altre persone, riconosciamo sempre una persistenza.

Per accedere al nostro volto, per darne forma, dobbiamo sempre fare affidamento a esperienze mediate come il riflesso su una superficie, la percezione altrui o l'immagine restituita da una fotocamera. Inoltre, i volti sono sempre soggetti a continui cambiamenti, i quali sfuggono al nostro controllo perché influenzati da fattori come l'invecchiamento, le patologie o le emozioni. Esistono, poi, anche modalità intenzionali per alterare il volto, come gli interventi di chirurgia estetica, l'uso del trucco, le acconciature, i piercing, i tatuaggi o le scarificazioni. Questi esempi evidenziano come il volto, in tutti questi casi, cessa di essere un mero elemento biologico per diventare piuttosto un dispositivo che collega diverse soglie di significato, inclusa quella identitaria. Ma in che senso?

Dal punto di vista semiotico, il sistema cognitivo umano può essere considerato come un meccanismo capace di stabilire le soglie percettive di pertinenza e rilevanza. Ci sono livelli al di sotto dei quali gli stimoli percettivi non vengono considerati significativi o degni di attenzione. Questo processo di selezione e interpretazione è influenzato da quello che Umberto Eco ha definito come enciclopedia (1984), un vasto deposito di conoscenze che offre un contesto per interpretare il mondo. In questo contesto, la significazione si installa su un piano multidimensionale chiamato semiosi, dove gli individui interpretano stimoli collegandoli a una rete di significati e conoscenze preesistenti. Le naturalizzazioni discorsive, ossia i concetti o le credenze radicate nell'enciclopedia, svolgono perciò un ruolo chiave nel determinare come interpretiamo la realtà e l'ambiente circostante, incluso i volti.

Vediamo quindi quali possono essere le naturalizzazioni utili per concepire la tentacolarità del volto, ovvero le credenze attraverso cui rendere conto di una sua dimensione infinita al fine di plasmarlo secondo una prospettiva postumana.

### *2.1 Il volto tra visibilità e invisibilità*

Il volto è teatro di una continua battaglia tra forze che cercano di emergere e diventare visibili e altre che invece lottano per rimanere latenti. La visibilità dell'invisibile nel volto si manifesta innanzitutto attraverso una serie di segni che influenzano sia l'auto-presentazione che il senso di appartenenza all'interno di una comunità. Fare riferimento al visibile e all'invisibile del volto comporta, infatti, riconoscere sempre l'esistenza di una costruzione normativa della nostra identità basata sull'incorporazione di determinate caratteristiche somatiche e corporali. Questa costruzione dell'identità si fonda sulla corrispondenza, o sullo scarto, tra le esperienze visibili e quelle invisibili, le quali, sebbene non evidenti, hanno comunque un impatto sulla formazione dell'identità, contribuendo a stabilire, o a disinnescare, una sorta di fissità determinata da un particolare ordine. Un esempio significativo in questo contesto è la pratica del trucco, la quale riflette un'idea normativa che può procedere sia dall'interno che dall'esterno: il trucco, o la sua assenza, rivela sempre un'organizzazione visiva, la negoziazione di una normatività visiva.

## *2.2 Il volto tra natura e artificio*

Il volto può essere considerato come un organo artificiale assemblato, o un artificio organico assemblato, un elemento che si indossa e attraverso il quale si manifesta un'identità. Così inteso il volto è sempre pronto a trasformarsi in una maschera in grado di conferire una coincidenza, o dissonanza, sociale attraverso la manipolazione del progetto comunicativo dell'identità, un progetto la cui natura plastica ne permette l'adattamento a mutevoli circostanze. Il volto incarna, infatti, la soglia tra natura e artificio perché è il risultato performativo di influenze e di scritture sia personali che sociali, nonché di scritture biologiche e fisiologiche. Ed è, per sua natura, pragmatico in quanto possiede la capacità di agire non appena inserito nel tessuto delle relazioni sociali per mezzo di una volizione orientata che interviene nel tessuto relazionale in cui l'essere umano è coinvolto.

## *2.3 Il volto tra identità e alterità*

Il volto si installa, infine, sulla soglia tra identità e alterità. Ogni processo di identificazione all'interno di una comunità contiene in sé una natura instabile che è l'effetto di una molteplicità di processi mediati dall'incontro, o dallo scontro, tra scritture plurali e scritture individuali. La progressiva sedimentazione dell'effetto di queste iscrizioni (ri)produce volti sociali e individuali, perché la materia stessa del volto non è solo formata ma anche regolata da norme e codici da cui dipendono la significazione e l'intelligibilità dell'identità. Il risultato di questo processo è il "volto scritto" – un'espressione usata anche da Roland Barthes (1970) – che passa attraverso le molteplici

iscrizioni che danno forma all'identità. Sono riproduzioni che avvengono in una dimensione che è sempre relazionale e intersoggettiva, situata cioè nell'intermezzo di iscrizioni sociali e personali.

### **3. Dare volto all'alterità: la tentacolarità**

Sulla base di quanto appena visto, decido di avventurarmi nell'esplorazione della dimensione infinita del volto postumano a partire da due figure mitiche: Cthulhu e Medusa. Queste due entità appartengono a due "intenzioni storiche", per citare Barthes e la sua definizione di mito (1974), tanto distanti tra loro quanto lo sono le mitologie della Grecia classica e il genere horror-fantasy statunitense dei primi decenni del XX secolo. Tuttavia, nonostante le loro disparità, condividono una caratteristica precisa, una mostruosità contingente alla quale si dà forma attraverso un tratto morfologico comune: una faccialità tentacolare. I volti di Cthulhu e Medusa, poi, sono ulteriormente connessi poiché fanno parte dello stesso linguaggio usato per simboleggiare un preciso tipo di identità: l'alterità, un elemento fondamentale per pensare il postumanesimo.

Considerando questi due esempi, suggerisco di interpretare la tentacolarità come una faccialità basata su determinati schemi che ricorrono nel linguaggio dell'alterità. Nei volti dell'alterità, indipendentemente dalla determinazione morfo-espressiva che li caratterizza, si possono individuare tratti comuni come lo sfiguramento, la velatura, il mascheramento, la mostruosità e così via. Questi schemi comuni, veri e propri cluster, sono progetti di interfacciamento con l'Altro condivisi in una comunità e resi

disponibili attraverso l'esternalizzazione di particolari forme-volto che si discostano radicalmente da quelle che consentono l'identificazione socioculturale di un progetto identitario.

La progettazione dell'alterità, infatti, è sempre altamente codificata e (ri)produce, invariabilmente, le grammatiche dell'identitario rimaneggiando le naturalizzazioni dettate dalle abitudini interpretative presenti nell'enciclopedia condivisa. In ogni rappresentazione del volto, perciò, la messa in scena dell'identità è regolata (o sregolata) dalle grammatiche delle abitudini che replicano le morfologie facciali in sintonia (o in contrasto) con le aspettative socioculturali. Nel caso dei volti dell'alterità, come quelli di Cthulhu e Medusa, l'elemento morfo-plastico della tentacolarità costituisce l'occorrenza, il *token*, attraverso cui si esprime il tipo di alterità, il *type*.

### *3.1 Cthulhu & Medusa e la loro specificazione mostruosa*

Recuperiamo, allora, i due esempi mitico-tentacolari, Cthulhu e Medusa, due figure emblematiche dell'alterità il cui volto infinito può tornarci utile per considerare l'alterità in chiave postumana. Ma, prima di cominciare, possiamo chiederci: in che senso parlare di postumanesimo? Con questo termine ci riferiamo a quel paradigma etico e filosofico che può, e deve, sfidare i confini stabiliti tra umano e non umano, aprendo la porta a nuove forme di esistenza e di identità. Questa prospettiva, infatti, può allargare il concetto di alterità per includere entità non umane, come quelle animali o, ancora, quelle sempre più presenti oggi nel nostro ambiente quotidiano, le intelligenze artificiali avanzate o le creature geneticamente

modificate. Si tratta di un paradigma che invita a riconsiderare la nostra relazione con la diversità, mirato a superare le rigide dicotomie che la definiscono come sempre diversa e meno simile rispetto a ciò che si conosce, al familiare. Al sollevare queste riflessioni, il postumanesimo ci permette di fare luce sulla distribuzione del potere nelle relazioni tra esseri umani e non umani e ci obbliga, così, a esaminare criticamente le strutture di controllo esistenti per riflettere sulla possibilità di pensare forme più inclusive e giuste di convivenza con l'alterità. Il volto infinito in chiave postumana, allora, diventa non solo quel volto che è capace, per via della sua portata mitica, di attualizzarsi in temporalità diverse, ma è un volto che è anche capace di realizzare delle negoziazioni dell'alterità per via della sua tentacolarità. Vediamo di che si tratta.

Partiamo da Cthulhu. Creatura fittizia ideata dallo scrittore statunitense Howard Phillips Lovecraft, è un essere semi-divino dalle proporzioni e dalla forza prodigiose, risiedente nella città perduta di R'lyeh, nelle rovine di Nam Tam Bao, in un sonno simile alla morte e in attesa di un'auspicata congiunzione astrale che lo riporti alla vita. Nei racconti del cosiddetto *Ciclo di Cthulhu*, Lovecraft lo descrive come una divinità blasfema, adorata da popoli degenerati, selvaggi e folli, i cui culti comportano atroci sacrifici umani. Cthulhu appare per la prima volta nel racconto *Il richiamo di Cthulhu* (1928), descritto come segue: “Una testa polposa, tentacolare, sormontava un corpo grottesco e squamoso, munito di ali rudimentali; ma era il profilo generale del tutto che lo rendeva sconvolgente e spaventoso in massimo grado. Alle spalle della figura si intuiva vagamente uno sfondo architettonico di dimensioni ciclopiche.” (*ibid.*, p. 3). E ancora:

“Rappresentava un mostro dal profilo vagamente antropoide ma con una testa da polipo la cui faccia era un ammasso di tentacoli, un corpo squamoso ed elastico, artigli prodigiosi alle zampe posteriori e anteriori, ed un paio di strette ali sul dorso” (*ibid.*, p. 10).

Medusa, invece, insieme a Euryale e Stheno, è una delle Gorgoni. Mostro dall’aspetto terribile, possedeva uno sguardo capace di pietrificare chiunque lo incrociasse e una testa circondata da serpenti. Fu Perseo a ucciderla, decapitandola durante il sonno, servendosi di uno scudo donato da Atena come specchio per evitare il suo sguardo. E una volta recisa la testa mostruosa, prima di lavarsi le mani, Perseo la posò su un letto di alghe che assorbono il potere di Medusa e si indurirono. Da allora, il corallo, chiamato *gorgonion* in greco, ha la proprietà di solidificarsi quando esposto all’aria. Dal collo reciso di Medusa nacquero il cavallo Pegaso e il gigante armato di spada d’oro Crisaore. Un altro mito, poi, la dipinge come una giovane donna punita da Atena per via della bellezza della sua chioma, successivamente trasformata dalla dea in un groviglio di serpenti; un altro ancora come una fanciulla violata da Poseidone in un tempio della dea e punita da Atena per il sacrilegio. Anche solo da questa breve ricognizione si può constatare come la figura di Medusa sia fortemente caratterizzata da un’altra dimensione mostruosa dell’alterità, quella legata femminile e la sessualità, come riporta Julia Kristeva nel suo lavoro *La testa senza il corpo. Il viso e l’invisibile nell’immaginario dell’Occidente* dove scrive:

Antropologi e storici dell’arte non hanno mancato di sottolineare come quella testa vischiosa, circondata da una chioma riccioluta di serpenti, evochi l’organo sessuale

femminile, la vagina materna che terrorizza il giovinetto se a questi gli capita di “darle un’occhiata”. Freud vi individua la malia e l’orrore provocati dalla castrazione femminile come pure la potenza genitale della madre, vallata originaria degli uomini. Nell’analizzare il simbolismo meduseo, non va tralasciato l’elemento dell’occhio: Medusa-Gorgone non può essere guardata, il suo sguardo pietrifica, il suo occhio porta sventura; malocchio, uccide. Vulva femminile, la testa di Medusa è un occhio mucoso, tumefatto, cisposo; buco nero dall’iride immobile e circondata di lembi-labbra, pieghe, peli pubici” (2009 [1998], p. 38).

Cthulhu e Medusa sono entrambe creature al limite dell’umanità, caratterizzate da volti mostruosi che fungono da avvertimento, recuperando l’etimologia latina della parola mostruoso, dal verbo “*moneo*”, ossia “avvertire”. Cthulhu e Medusa sono avvertimenti di una specificazione mostruosa, quella rappresentata dalla morfologia altra della loro faccialità. In questo senso, il *monstrum*, qualcosa che in passato comunicava un segnale divino, può diventare un avvertimento sulla vita, su quelle esperienze segnate da un cambiamento al di fuori della norma e della normatività.

Le due caratteristiche che contraddistinguono i volti di Cthulhu e Medusa, ovvero la dimensione mitica e la specificazione mostruosa, danno forma a un preciso discorso sull’identità che diventa nel livello plastico dell’espressione facciale una figura della tentacolarità.

Per analizzare la densità figurativa di una produzione discorsiva, come è nel nostro caso il tentacolare per pensare l’Altro, propongo di ricorrere, ancora una volta, alla semiotica. Secondo questa prospettiva disciplinare è il

livello iconico a trasmettere un'impressione di realtà appoggiandosi su quello che possiamo definire come un livello figurale, ovvero quel livello discorsivo dove pochi formanti figurativi danno forma alla tematizzazione discorsiva (Fabbri, Marrone 2001). Tra il livello iconico e quello figurale, poi, troviamo il livello figurativo, lì dove emergono le figure del mondo. Nel caso dei volti di Cthulhu e Medusa, il livello iconico è raggiunto grazie all'impressione di realtà mostruosa e perciò fuori dalla normatività, mentre il livello figurale è caratterizzato dai tentacoli che danno forma alla tematizzazione discorsiva dell'alterità. Infine, nel livello figurativo della mostruosità, appare la specificazione del *monstrum*: la “testa polposa e tentacolare” di Cthulhu e i capelli serpentinei di Medusa. Ma come realizzare, oggi, questa tentacolarità?

#### **4. La tentacolarità: rimanere con il problema e aprirsi all'infinito**

La riflessione sull'infinità del volto postumano ci conduce inevitabilmente a Donna Haraway, l'autrice che ha reso celebre il concetto di tentacolarità, intesa non solo come questione culturale, ma anche come una dimensione epistemica radicata nella complessità del nostro tempo. Come ricorda la biologa femminista nel suo *Chthulucene. Sopravvivere a un pianeta infetto* (2016) la parola “tentacolo” deriva dal latino “*tentaculum*”, e significa “strumento per tastare” e “sentire” (2016, p. 52). E continua:

Gli esseri tentacolari non sono figure incorporee: sono celenterati, ragni, esseri con dita simili agli umani e ai procioni, sono polpi, meduse, sfarzi neurali, entità fibrose, grovigli infeltriti microbici e micotici, rampicanti

che si allungano, radici che si gonfiano, viticci che si arrampicano e si protendono in avanti. Tentacolari sono anche le reti e i sistemi di rete, le creature dell'information technology che vivono dentro e fuori dal cloud. La tentacolarità è una vita vissuta lungo le linee – tantissime linee e non nei punti. (*Ibid.*, p. 53-54)

Haraway utilizza il termine “Chthulucene” per descrivere un modo di abitare i problemi della contemporaneità, dal cambiamento climatico alla nostra relazione con le altre specie, naturali e artificiali. È una forma di stare-nel-problema che enfatizza l'interconnessione, le alleanze multi-specie e la convivenza nel mezzo della crisi ecologica. In questa prospettiva il pensiero tentacolare si configura come un approccio non gerarchico per interpretare le intenzioni storiche (Barthes, 1974) attraverso paradigmi alternativi efficaci alla comprensione dell'alterità. Quest'ultima non è più semplicemente da intendersi come sinonimo di diversità ma può diventare una proposta attiva per affrontare il presente. L'alterità si trasforma così in un mezzo per generare nuovi legami e nuovi orizzonti creativi, superando la visione antropocentrica e aprendo a modi alternativi di pensare e relazionarsi con l'ambiente che ci circonda. Il Chthulucene, così concepito, rappresenta un invito all'azione collettiva di fronte alle sfide ambientali e al riconoscimento delle diverse forme di vita. E' per questo che Haraway, quando parla di Chthulucene, non si riferisce esclusivamente all'iconico volto di Cthulhu quanto, piuttosto, al ragno *Pimoida cthulhu*, un simbolo di alterità inter-specie che abita le foreste di sequoie del Nord della California. Sebbene il mostruoso Cthulhu di Lovecraft non sia il riferimento diretto di Haraway, la sua mostruosità ha però ispirato il biologo Gustave Hormiga al momento di nominare questo ragno riconfigurando,

così, l'alterità come qualcosa di inclusivo anche verso le altre specie. Infine il nostro ragno prende il nome generico dalla lingua del popolo Goshute dello Utah, aprendo così spazio a una riflessione postumana che mette in luce l'eredità coloniale visibilizzando le forme di violenza e oppressione che essa ha comportato. Attraverso questo nuovo assemblaggio la tentacolarità può delinearsi quale spazio di riflessione critica per il ripensamento dell'alterità come potenziale simbolico e relazionale.

In ultima analisi, se è vero che il volto ci consente di incarnare una dimensione infinita dell'esistenza estendendosi oltre la singolarità grazie alla sua complessità sensoriale —coinvolgendo tatto, vista, olfatto e gusto— il volto diventa, allora, un dispositivo infinito. Non confinato al corpo del singolo individuo ma sempre sensibile all'ambiente in cui è immesso, il volto emerge dalle pratiche quotidiane in cui si trova coinvolto in una rete senza fine di relazioni tra le sue parti e le azioni in cui si manifestano. In questo senso tutti i volti sono attivi, infiniti e tentacolari. E questo dispositivo infinito durante ogni incontro con l'Altro avvia un processo che permette di creare nuove connessioni sensoriali e relazionali. Abbracciare questa prospettiva significa, in ultima analisi, pensare forme di resistenza alla categorizzazione dell'alterità e trasformare i volti in materie semiotiche, mostruose, stimolanti e attive che danno vita, sempre, a relazioni tentacolari.

## **5. Conclusioni**

Nel corso di questo saggio, abbiamo esplorato come il volto, lungi dall'essere una superficie statica, si configuri

come un dispositivo relazionale e tentacolare, capace di incarnare l'infinito attraverso connessioni fluide e trasformazioni costanti. Attraverso le lenti del postumanesimo, infatti, il volto si allontana dai paradigmi antropocentrici per abbracciare una complessità che include il non-umano, il tecnologico e il mostruoso. Le figure mitologiche di Cthulhu e Medusa, con la loro faccialità tentacolare, ci mostrano come l'alterità venga rappresentata attraverso volti che sfidano la normatività e rivelano nuove modalità di negoziazione dell'identità. In questa prospettiva il volto non è più un riflesso di un'identità fissa e immutabile ma uno spazio in cui si manifestano le tensioni e le influenze del contesto socioculturale e tecnologico. Pensare la tentacolarità del volto significa anche abbracciare la sua capacità di espandersi oltre i confini del corpo umano, connettendosi a una rete infinita di relazioni e significati. Questo ci invita a ripensare l'identità come un processo dinamico e a riconoscere che le tecnologie, le interfacce e le pratiche sociali partecipano attivamente alla sua costruzione.

In ultima analisi il volto postumano emerge come un'entità aperta all'alterità, pronta a sfidare le categorie identitarie tradizionali e a offrire nuove possibilità di comprensione e interazione con il mondo che ci circonda. La tentacolarità, in quanto paradigma di fluidità e connessione, diventa così un potente strumento per resistere alle imposizioni normative e creare nuove forme di esistenza e relazione.

## **Bibliografia**

Barthes, R. (1970). *L'impero dei segni*. Torino: Einaudi, 2002.

- Barthes, R. (1974). *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi, 2016.
- Fabbri, P.; Marrone, G. (2001). *Semiotica in nuce 2: Teoria del discorso*. Roma: Meltemi.
- Haraway, D. (2016). *Chthulucene: Sopravvivere a un pianeta infetto*.
- Kristeva, J. (1998). *La testa senza il corpo: Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*. Roma: Donzelli, 2009.
- Lévinas, E. (1961). *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff.
- Lovecraft, H. P. (1994). "Il Richiamo Di Cthulhu". In *Il fantastico Economico Classico* (N° 26 - 9 luglio 1994).



# Ab Aeterno

## Sull'immortalità del volto

Remo Gramigna\*

---

\* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione. Questo articolo fa parte di FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies, progetto finanziato da ERC (European Research Council) nell'ambito del programma Horizon 2020 (Grant Agreement n. 819649).

## 1. I sensi del volto ‘infinito’: finitezza e infinitezza del volto umano

Il presente volume — il quarto, in ordine cronologico di pubblicazione, della serie di *instant books* pubblicati dal gruppo di ricerca ERC FACETS a partire dall’anno 2020 — orbita intorno al tema del *volto infinito*<sup>1</sup>. Dunque, in fase introduttiva, è d’obbligo una riflessione su cosa si intenda per “volto infinito”, essendo, questo, un concetto poco intuitivo e forse anche abbastanza vago. In che senso, allora, si può parlare di finitezza o di infinitezza del volto?

Prima di tutto, il volto umano, in quanto oggetto di studio, apre un vastissimo campo di ricerca che va dalla fisiognomica, agli studi biologi e cognitivi che si interrogano sull’importanza del volto e dell’espressione delle emozioni in ambito evolutivo, fino ai più recenti sviluppi legati all’applicazione dell’intelligenza artificiale al riconoscimento facciale automatico. In questo senso, il volto è di per sé un oggetto di studio “infinito” in quanto copre un campo di ricerca sconfinato.

Questo tema può essere naturalmente interpretato in molti contesti filosofici. Nel prosieguo di questo saggio, tratteggerò brevemente alcuni sensi del volto infinto per poi focalizzarmi sull’immortalità del volto.

---

<sup>1</sup> Il primo volume, intitolato *Volti Virali* (2020) si è occupato del volto nel contesto della pandemia; il secondo, *Il Metavolto* (2022), è una discussione del volto nel Metaverso; il terzo, *Il Volto Latente* (2023), si interroga sullo statuto del volto nello spazio latente dell’intelligenza artificiale.

### 1.1. *Identità molteplici*

Una delle possibili chiavi di lettura dell'idea di “volto infinito” è attraverso i concetti del sé e dell'identità personale, considerando le infinite sfaccettature e le varie dimensioni che compongono il senso che un individuo ha di sé. Gli studi del sociologo Erving Goffman offrono, a questo riguardo, importanti spunti di riflessione<sup>2</sup>.

In alcune tradizioni filosofiche, il “volto infinito” può essere visto come una metafora che indica le maschere che indossiamo in diversi contesti sociali e culturali. Proprio come il volto può essere mostrato o occultato, il senso di sé può variare essendo influenzato da fattori esterni, da ruoli e aspettative sociali o convinzioni personali. Questa prospettiva solleva domande sull'autenticità e sulla natura dell'identità, invitando a riflettere sul modo in cui ci presentiamo nelle relazioni interpersonali e sulle verità che si nascondono dietro la facciata esteriore, dietro la maschera.

### 1.2. *Infinite potenzialità*

Un'altra interpretazione del termine “volto infinito” si collega all'idea di potenzialità e potrebbe riguardare il potenziale infinito che ogni individuo possiede. Così come il volto umano esprime un ventaglio di emozioni ed esperienze di vita, il “volto infinito” potrebbe rappresentare le infinite possibilità e abilità insite negli esseri umani. In questo contesto il termine può anche assumere un significato speculativo: quali, tra le varie possibilità che ogni

---

<sup>2</sup> Si consulti, a riguardo, *The Presentation of Self in Everyday Life*.

individuo ha di essere nel mondo e tra gli svariati scenari possibili, verranno effettivamente attualizzati e manifestati?

### *1.3. I cyber-volti e il dominio dell'infinita riproducibilità tecnica*

La dialettica finitezza/infinitezza del volto assume connotati interessanti e per certi versi inattesi nel panorama contemporaneo dominato dalla tecnica e da uno sviluppo tecnologico vertiginoso, soprattutto nel campo delle applicazioni dell'intelligenza artificiale.

In questo contesto, l'aspetto "simulacrale" del volto — cioè, l'essere virtuale, infinitamente riproducibile e manipolabile — raggiunge il suo apice. Da elemento unico e irripetibile dell'essere umano — da "eccedenza", come direbbe Max Picard — il volto diventa protesi tecnologica cangiante costruita ad hoc attraverso mezzi artificiali, dispositivo e interfaccia tecnologica, guscio vuoto, dove la dialettica tra maschera e volto, presentazione e occultamento, si inceppa e viene definitivamente obliterata a favore di un volto diventato artificiale e infinitamente riproducibile<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Vi è una vasta costellazione concettuale che ben delinea la scissione tra volto e maschera storicamente intensa. Il concetto di "cyber-volto" proposto da Hans Belting che sancisce l'avvento di maschere virtuali ipertecnologiche alle quali non fa più da pendant il volto dell'uomo, il concetto di "simulacro" in Baudrillard, l'idea di "volto virtuale" e "dematerializzato" discussa da Giovanni Gurisatti, sono tutte declinazioni che esprimono questo ineluttabile declino e senso di perdita del volto e trionfo del volto sintetico

## 2. L'ultimo volto dell'uomo

Tra le molteplici interpretazioni dell'idea di “volto infinito”, vorrei ora soffermarmi sulla nozione di “ultimo volto”, proponendone tre diverse prospettive: 1) il volto come “palinsesto”; 2) il volto come “cristallizzazione”; 3) il volto come “mummificazione”. Come vedremo, queste interpretazioni vengono discusse da alcuni illustri studiosi che si sono occupati del volto umano.

### 2.1. *Il volto come palinsesto*

In primo luogo, il senso comune ci induce a pensare all'idea di *ultimo volto*, come una sorta di accumulo di esperienze, strato dopo strato. In questo senso, il volto è un palinsesto in cui si sovrappongono strati successivi a partire dalle esperienze individuali, che naturalmente variano da persona a persona. Da questo punto di vista, il volto può essere pensato come la somma delle esperienze, delle emozioni, dei dispiaceri, dei dolori e delle gioie che una persona ha vissuto nel corso della propria vita. Questo punto di vista, che altrove ho definito “approccio cumulativo al volto” (Gramigna 2024, p. 209), vede l'accumularsi delle esperienze di una vita una dopo l'altra, come impronte e riflessi nel volto. È possibile rintracciare questa prospettiva in molti resoconti di studi sul volto, dal fisico Georg Lichtenberg al chirurgo plastico David Knize.

A questo proposito vale la pena ricordare che Duchenne de Boulogne, nella sua opera *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862), contrappone il volto inespessivo del neonato a quello espressivo ed emotivo della

persona matura e anziana. De Boulogne descrive, infatti, il volto del neonato come un “volto neutro”, il grado zero del volto, un volto a riposo al quale si contrappone il volto espressivo dell’adulto nelle cui espressioni si riflettono le passioni abituali e le emozioni dominanti.

## *2.2. Max Picard: l’ultimo volto dell’uomo*

Rispetto a Duchenne de Boulogne, Max Picard ha una visione nettamente contrastante. Nel suo studio, *The Human Face* (Il volto umano), Picard ha scritto parole molto incisive sull’argomento, facendo esplicito riferimento proprio al concetto di “ultimo volto”. In quelle pagine, infatti, Picard caratterizza l’idea dell’ultimo volto, il volto finale dell’uomo, come segue:

The face is more than a memorial tablet of experiences. Experiences are not just written down on the face one after the other in the order of their occurrence, so that they may be read off from a list, — but what happens is this: the various experiences are united with the soul and merge into a unit, and it is that unit that is stamped upon the face. That is why the face of the aged is not a memorial of his experiences, but it is a monument of the unity of his soul. It is as if the aged had lived so long only that his face be there at the end of his life as a monument. So natural is the appearance of this final face that it has the appearance of origin rather than finality, like the beginning of a face and not like the end (...) The face is not slowly formed through the passage of years, it appears suddenly. Suddenly, on an appointed day, there it is. Just as a supersaturated solution will suddenly crystallize when the last disturbance strikes it, so does this last face

suddenly crystallize out of the former face (Picard 1930, pp. 201–202)<sup>4</sup>.

Teniamo a mente questa immagine dell'ultimo volto improvvisamente cristallizzato, che Max Picard ha tratteggiato in maniera così penetrante e significativa, perché apre bene la strada alla terza ed ultima interpretazione che vorrei illustrare.

### **3. Il volto ‘mummificato’ e l’immortalità fotografica**

La descrizione dell'idea della “cristallizzazione” dell'ultimo volto dell'uomo tratteggiata da Picard trova un suggestivo parallelo in un altro processo, la pratica dell'imbalsamazione dei morti, che secondo André Bazin è un fattore fondamentale nella genesi delle arti plastiche.

---

<sup>4</sup> “Il volto è più di una tavoletta commemorativa di esperienze. Le esperienze non vengono semplicemente scritte sul volto una dopo l'altra nell'ordine in cui si sono verificate, in modo da poterle leggere in un elenco, — ma accade questo: le varie esperienze si uniscono all'anima e si fondono in un'unità, ed è questa unità che viene impressa sul volto. Ecco perché il volto dell'anziano non è un memoriale delle sue esperienze, ma è un monumento dell'unità della sua anima. È come se l'anziano avesse vissuto così a lungo solo perché il suo volto fosse presente alla fine della sua vita come un monumento. L'aspetto di questo volto finale è così naturale che ha l'aspetto dell'origine piuttosto che della fine, come l'inizio di un volto e non come la fine (...) Il volto non si forma lentamente con il passare degli anni, ma appare all'improvviso. Improvvisamente, in un giorno stabilito, eccolo. Come una soluzione supersatura si cristallizza improvvisamente quando l'ultima perturbazione la colpisce, così quest'ultimo volto si cristallizza improvvisamente dal volto precedente” (traduzione dall'inglese mia).

Nel suo saggio *Ontologia dell'immagine fotografica* (1958), Bazin sosteneva che la genesi della pittura e della scultura andasse ricercata in una sorta di “complesso” della mummia, riconducibile alla religione Egizia di preservare il corpo per conservare l'essenza dell'anima (Bazin 2004, p. 3). Secondo Bazin, esiste un bisogno psicologico fondamentale che le arti plastiche soddisfano: il bisogno di esorcizzare lo scorrere del tempo, di trovare un antidoto contro la decadenza del tempo. Come scrive Bazin (2004, p. 3), “conservare artificialmente le apparenze carnali dell'essere vuol dire strapparli al flusso della durata”. Vale la pena notare che questo bisogno psicologico è soddisfatto non solo dalle arti plastiche più tradizionali come la pittura, ma anche dall'immagine fotografica, poiché la fotografia, dice Bazin, “imbalsama il tempo, lo sottrae solamente alla sua corruzione” (2004, p. 3).

Vale la pena soffermarsi brevemente sulla caratterizzazione che Bazin ha dato della fotografia. Secondo Bazin, uno dei punti di riferimento dell'immagine fotografica è la sua genesi automatica. Infatti, è proprio la riproduzione meccanica che distingue la fotografia dalla pittura barocca. Bazin sosteneva che questa riproduzione automatica è un fatto psicologico perché soddisfa completamente il nostro bisogno di illusione attraverso una riproduzione alla quale l'uomo non partecipa (Bazin 2004, p. 6). Da questo cardine dell'immagine fotografica — il processo automatico coinvolto nella fotografia — deriva una pleora di ramificazioni.

In primo luogo, Bazin (2004, p. 6) — con un colpo di genio — si affretta ad accostare la fotografia a quelle che definisce “generi plastici minori”, come ad esempio il

calco delle maschere mortuarie. Come la fotografia, le maschere mortuarie comportano un certo processo automatico. Da questo punto di vista, Bazin considera la fotografia come un calco, cioè un modo di prendere l'impronta di un oggetto per mezzo della luce. Tuttavia, c'è un altro importante corollario alla caratterizzazione di Bazin della fotografia come "riproduzione meccanica nella cui realizzazione l'uomo non ha alcun ruolo", ovvero il carattere essenzialmente oggettivo della fotografia.

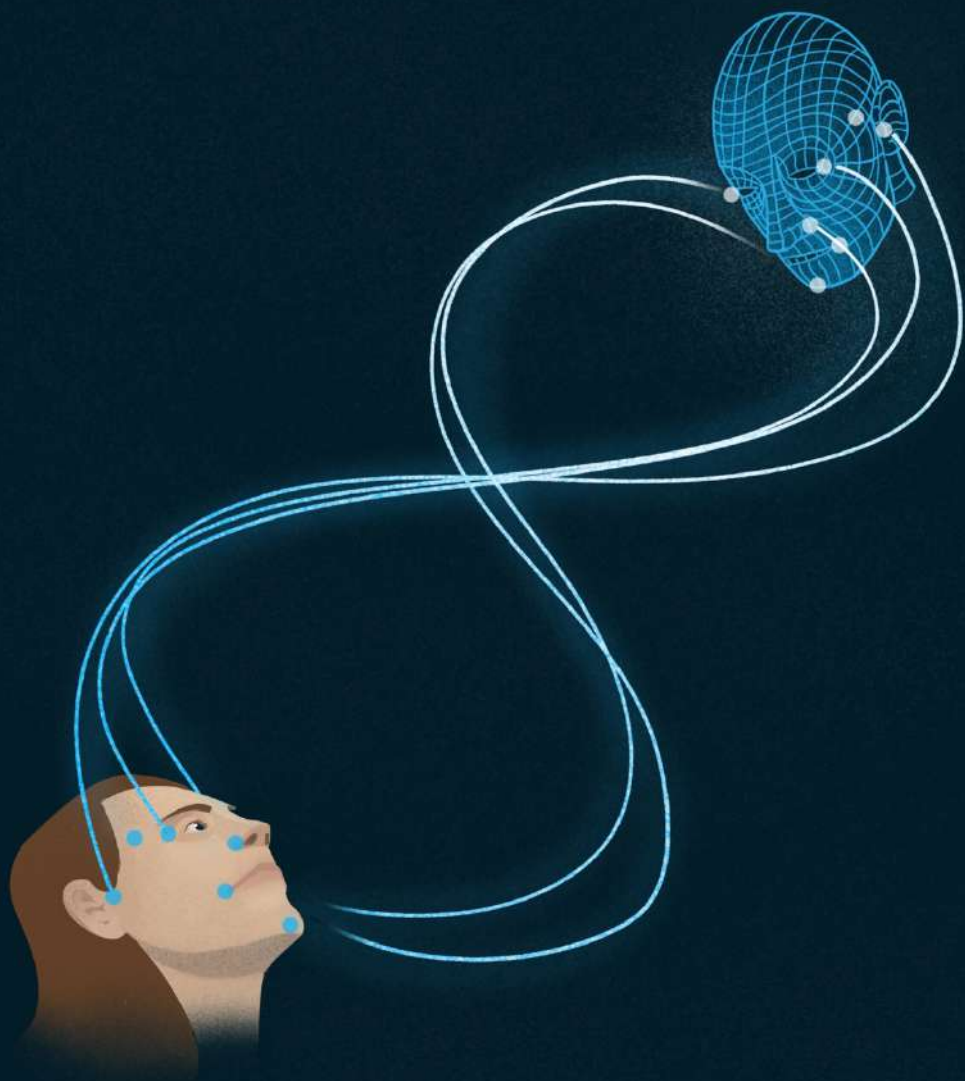
Infine, ma non meno importante, la suddetta natura oggettiva della fotografia le conferisce un potere di credibilità che è assente da tutte le altre forme pittoriche. Questa qualità di credibilità conferita all'immagine fotografica è, per Bazin, una qualità irrazionale, poiché la fotografia beneficia di un trasferimento di realtà dalla cosa alla sua riproduzione.

Con Bazin il cerchio si chiude. Si noti la felice progressione: la cristallizzazione dell'ultimo volto dell'uomo evocata da Max Picard, il congelamento del tempo e l'imbalsamazione dei morti discussi da Bazin, la maschera mortuaria e l'immagine fotografica. Sono tutte forme estetiche del volto che hanno qualcosa in comune: la sottrazione del volto alla tirannia del tempo.

## **Bibliografia**

- Bazin A. (2004) "Ontologia dell'immagine fotografica", in A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 3–11.
- Belting H. (2013). *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*, Verlag, München (Eng. Trans. *Face and Mask. A Double History*, Princeton University Press, New Jersey, 2017).

- Goffmann E. (1956) *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Social Sciences Research Center, Edinburgh.
- Gurisatti G. (2006) *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macereta.
- . (2012) *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata.
- Gramigna R. (2024) *Biography of a wrinkle. Aging, temporality, and transformation of the human face*, "Carte Semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine", 10: 206–220.
- Leone M. (a cura di, 2020) *Volti Virali*, FACETS Digital Press, Torino.
- . (a cura di, 2022) *Il Metavolto*, FACETS Digital Press, Torino.
- . (a cura di, 2023) *Il Volto Latente*, FACETS Digital Press, Torino.
- Picard M. (1930) *The Human Face*, Farr & Rinehart.
- . (2015) *L'ultimo volto dell'uomo. Maschere mortuarie da Shakespeare a Nietzsche*, Servitium Editrice, Bergamo.



# Il volto senza (con)fine

La schizofrenia tra  
'embodiment' ed 'enfacement'

Giovanni Pennisi\*

---

\* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione. Questo articolo fa parte di FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies, progetto finanziato da ERC (European Research Council) nell'ambito del programma Horizon 2020 (Grant Agreement n. 819649).

## 1. Introduzione

Nel 2004, lo psichiatra italiano Eugenio Borgna pubblica un libro dal titolo *Il volto senza fine*. Al suo interno, egli affronta una questione annosa e, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, al centro di numerose riflessioni da parte di filosofi e scienziati coinvolti nell'ambito della salute mentale: come armonizzare un approccio fisicalista e il ricorso alle terapie farmacologiche con un'attenzione alla dimensione esistenziale dell'esperienza psicopatologica. Si tratta di un tema ormai classico e molto dibattuto, ma che, stando a una delle più recenti ricostruzioni delle vicende che hanno puntellato la storia dell'incontro-scontro tra psichiatria organicista e psichiatria fenomenologica (Messas, Stanghellini e Fulford 2023), alla fine si è tradotto in una “accreciuta importanza attribuita nella cura clinica contemporanea alle voci dei pazienti e dei caregiver in quanto esperti-per-esperienza, da affiancare a quelle dei ricercatori e dei clinici in quanto esperti-per-formazione” (p. 2, traduzione mia).

Come sempre fatto nella sua carriera da saggista, Borgna si occupa dell'argomento con un piglio che di per sé incarna una propensione alla sintesi tra scienze biologiche e discipline umanistiche. Ciò emerge, per esempio, quando egli abbraccia le considerazioni di Balestrieri (2000) circa la necessità di valutare l'impatto che le terapie farmacologiche hanno non soltanto al livello di equilibrio chimico dell'organismo e conseguenti sintomi manifesti, ma anche in termini di modificazioni nella percezione che il paziente ha di sé e del mondo circostante – in una parola cara alla tradizione fenomenologica, nel suo *vissuto*. Analogamente, tale volontà di presentare il benessere del soggetto in cura come subordinato alla

capacità del terapeuta sia di riconoscere i segni visibili, sia soprattutto di incentivare il paziente a verbalizzare e disvelare quelli invisibili, affiora dalla perentorietà con cui Borgna (2004) afferma che non è il *Körper*, ovvero, “il corpo nella sua pregnanza anatomica e fisiologica [...], il corpo del quale possa occuparsi la psichiatria” (p. 101). Piuttosto, prosegue lui, è il *Leib*, cioè il corpo vivente, con il suo raccontarsi e disvelare una galassia di significati che per troppo tempo sono stati negletti o ritenuti eccessivamente oscuri, che “consente di delineare una migliore conoscenza delle strutture portanti delle esistenze psicotiche” (p. 105).

Per operare questo rovesciamento di paradigma e gettare le basi di un approccio alla psicopatologia fondato sulle testimonianze dei pazienti, sostiene Borgna, va conferito un ruolo di primo piano al loro volto. È attraverso l’osservazione delle “infinite trasformazioni” (vedi p. 126) che coinvolgono quest’ultimo, delle connotazioni espressive del tormento interiore che si evincono soprattutto dallo sguardo, nonché delle raffigurazioni artistiche del ‘volto della follia’ (di cui il testo di Borgna è uno straordinario campionario), che il terapeuta può stabilire un primo contatto con l’universo di emozioni, sentimenti e sensazioni di una persona che soffre di un disordine mentale.

Ma non è tutto. È necessario sottolineare come il volto rappresenti un oggetto di studio privilegiato per la psicopatologia anche in virtù dei vari gradi di salienza e delle diverse sfumature di significato che esso assume per chi vive una condizione di disagio psichico. Dunque, mentre per il medico il volto è il punto di partenza di un percorso finalizzato alla comprensione e al trattamento di un

malessere altrimenti inaccessibile, per il paziente esso è una presenza spesso problematica, misteriosa, laddove non apertamente minacciosa e ossessionante. Ciò è particolarmente vero per la schizofrenia, come attestato dal caso di Agnese, una delle pazienti di Borgna:

Agnese non si riconosceva negli specchi che rimandavano l'immagine diafana e disfatta del suo volto, e non riconosceva le linee significanti delle cose: immersa in una radicale solitudine autistica. Ma, da ogni parte, sia a casa sia poi nelle stanze di una psichiatria ospedaliera, Agnese viveva assediata e sommersa da volti e da sguardi ostili e sconosciuti: da volti e da sguardi deformati, impregnati di angoscia e di aggressività (p. 127).

In questo passaggio, si trovano racchiusi e sintetizzati i nodi tematici che affronterò nei prossimi paragrafi. Da un lato, abbiamo una descrizione della relazione che lega la paziente alla propria immagine speculare, un argomento di cui ho discusso altrove (Pennisi 2023a; 2023b) e che riprenderò nelle sezioni successive, evidenziando le implicazioni fenomenologiche e neuroscientifiche che ci permettono di inquadrarlo come un problema di *embodiment*. Dall'altro, invece, vediamo delinearsi la questione del volto altrui, che nella schizofrenia si materializza spesso in un atteggiamento di diffidenza e in un sentimento di inquietudine verso questo elemento integrante della vita sociale.

Si tratta, tuttavia, soltanto di uno degli aspetti che caratterizza l'interazione tra chi soffre della patologia e il volto dell'altro. Capita sovente, infatti, che quest'ultimo costituisca per il soggetto schizofrenico un motivo di confusione più che (se non oltre che) di paura, e che tale confusione sia da ricondurre a un sintomo specifico della

malattia: lo sfumare del confine tra il sé e l'altro (Parnas et al. 2005). Dedicherò a questo tema la seconda metà del saggio, focalizzandomi sul fenomeno dell'*enfacement* – ovvero, un'illusione sperimentalmente indotta attraverso cui porzioni del volto dell'altro vengono incorporate nell'autorappresentazione del proprio volto – e analizzando il contributo che lo studio di tale meccanismo può apportare alla conoscenza di alcuni sintomi della schizofrenia, così come all'elaborazione di nuovi setting sperimentali per il trattamento degli stessi. Nelle Conclusioni, discuterò del potenziale applicativo delle tecnologie immersive nell'ambito della ricerca sulla schizofrenia.

## **2. Il corpo e lo specchio tra trasparenza e opacità**

Vi è un consenso ormai pressoché diffuso tra chi adotta un lessico fenomenologico per interpretare i sintomi della schizofrenia nell'inquadrare questa patologia come un disturbo dell'*embodiment*, o del *sé incarnato*<sup>1</sup>. Se volessimo limitare il nostro sguardo ai contributi forniti in tal senso da psichiatri e pensatori italiani, oltre al già citato Borgna, dovremmo senza dubbio riconoscere un ruolo di prim'ordine a Giovanni Stanghellini. Nei primi anni '90, egli riprende e approfondisce un concetto a lungo ignorato dalla psicopatologia, quello di *cinestesia*, utile a “definire una *semiopatogenesi* che metta in collegamento le sensazioni corporee anomale con i deliri che investono la sfera corporea” (Stanghellini 1994, p. 109, traduzione mia). Ma

---

<sup>1</sup> Per una panoramica sulla letteratura che ha trattato le psicopatologie, e in particolar modo la schizofrenia, come disturbi del sé incarnato, si veda Tschacher, Giersch e Friston 2017.

cosa sono, esattamente, la cinestesia e la semiopatogenesi, e in che modo si connettono tra loro?

La cinestesia, più comunemente nota come *propriocezione*, è il complesso di percezioni e sensazioni che scaturiscono in relazione a precisi stati del corpo, come la tensione muscolare e il movimento, ed è associata alla capacità di modulare la nostra interazione con l'ambiente tramite la coordinazione e l'assunzione di determinate posizioni. La centralità che Stanghellini attribuisce a questo insieme di processi si pone in esplicita contrapposizione alla storia delle categorizzazioni della schizofrenia, che per tanto tempo ha trascurato la dimensione propriocettiva, focalizzandosi piuttosto sui sintomi conosciuti come positivi – deliri, allucinazioni, alterazione del pensiero formale – e negativi – apatia, anedonia, ritiro sociale. Nel suo articolo, dunque, lo psichiatra italiano suggerisce non soltanto di rispolverare quella classificazione che affiancava la “schizofrenia cinestesica” (Huber 1957) ai tre sottotipi classici (schizofrenia paranoide, schizofrenia catatonica e schizofrenia semplice-ebefrenica), ma anche di considerare i sintomi propriocettivi come il nucleo fondante e unificante di tutte le forme della patologia.

È all'interno di questo quadro epistemologico che si sviluppa la metodologia della semiopatogenesi, ovvero, un'indagine delle manifestazioni schizofreniche di qualsiasi grado – dai cosiddetti sintomi di primo livello, o sintomi positivi, in giù – che proceda a partire da un'analisi fenomenologica delle anomalie nel sé incarnato e delle corrispettive aberrazioni nel senso che i pazienti conferiscono alle esperienze di vita quotidiana. Siamo di fronte a una “rigorosa semiotica di quei fenomeni che si collocano *il più vicino possibile al corpo*, da intendersi sia come

corpo organico (biologico) che come corpo esperienziale” (Stanghellini 1994, p. 110).

Occorre a questo punto specificare di cosa si parla quando si fa riferimento alle anomalie nel sé incarnato tipiche della schizofrenia. A tal proposito, può essere utile rifarsi al lavoro di Szczotka e Majchrowicz (2018), che schematizzano i disturbi dell’embodiment nella schizofrenia attraverso una distinzione tra deficit che coinvolgono alcune facoltà propriocettive e percettive – ad esempio, l’abilità di distinguere fra sé e l’altro, o quella di riconoscersi allo specchio – e deficit che coinvolgono il senso di *agency*. Il senso di *agency*, a propria volta, può essere definito come l’impressione di essere la causa o l’autore di un’attività mentale o corporea (Gallagher 2000; 2007) e di avere su di essa un controllo implicito (pre-riflessivo) e senza sforzo. Tale ‘tacita consapevolezza’ normalmente si traduce nella capacità di intervenire pragmaticamente sull’ambiente circostante, attraverso l’esecuzione di azioni intenzionali mirate a uno scopo e realizzate efficacemente e quasi automaticamente (vedi Chambon, Sidorus e Haggard 2014; Beck, Di Costa e Haggard 2017).

Tra i disturbi che investono il senso di *agency* nella schizofrenia, è possibile annoverare proprio quei casi in cui il paziente sembra aver smarrito l’abilità di portare a termine azioni semplici senza ricorrere a una scomposizione riflessiva di ogni passo intermedio che ne costituisce lo svolgimento. Sin dalla prima metà del Novecento, siamo a conoscenza del fatto che una delle manifestazioni iniziali della schizofrenia è la perdita di attenzione selettiva (McGhie e Chapman 1961; Chapman 1966), a cui fa seguito lo sviluppo di una tendenza a focalizzarsi ossessivamente su particolari motori dell’azione che

normalmente non verrebbero processati dai livelli più alti della coscienza. Tale tendenza è nota come *iper-riflessività* (Sass 1992; 2001) ed emerge da numerose testimonianze di soggetti affetti dalla patologia, che riferiscono di “dover adoperare tutta la propria mente” (Chapman 1966, p. 231, traduzione mia) o di trovarsi costretti a “esercitare un tremendo controllo” (ibid.) per compiere gesti banali quali salire le scale (De Haan e Fuchs 2010, p. 330), lavarsi i denti (Chapman 1966, p. 231), e persino sedersi (McGhie e Chapman 1961, p. 107), camminare (Chapman 1966, p. 231) o bere un bicchiere d’acqua: “se faccio qualcosa come andare a prendere un bicchiere d’acqua, devo passare in rassegna ogni dettaglio: trovare il bicchiere, camminare fino al lavandino, aprire il rubinetto, riempire il bicchiere, chiudere il rubinetto, bere” (p. 239).

La combinazione tra la disintegrazione degli automatismi che regolano l’usuale interazione con l’ambiente e il tentativo di ripristinarli attraverso il controproducente impiego di un atteggiamento riflessivo e tematizzante genera un effetto che, in letteratura, è noto come *disembodiment*: un senso di distanza e alienazione dal proprio corpo causato – e al contempo costantemente alimentato – dalla percezione di quest’ultimo come di un ‘oggetto’ che ostacola la connessione con il mondo circostante piuttosto che come il ‘veicolo’ che guida il soggetto al suo interno (vedi Pennisi 2025).

Per chiarire questo punto, può essere utile richiamare il concetto di *trasparenza* avanzato da un influente psichiatra e fenomenologo tedesco, Thomas Fuchs (2018), che definisce il corpo vissuto come “il campo, o la capacità che mi rivela il mondo” (p. 73, traduzione mia), ovvero, ciò che “funge da medium *trasparente* e inosservato

[unheeded] del nostro essere-verso-il-mondo, come avviene nel caso di attività quali camminare, pedalare, parlare, scrivere e così via” (p. 72, corsivo aggiunto). Per Fuchs, dunque, la naturalezza con cui ciascuno di noi effettua azioni come quelle appena elencate è l’espressione di una relazione trasparente – vale a dire, diretta e non mediata – con l’ambiente, che a propria volta si presenta come un orizzonte di possibilità pressoché illimitate. Tuttavia, come abbiamo visto, esistono condizioni in cui tale trasparenza viene meno, il rapporto con il mondo si opacizza, e il corpo vissuto affiora dai recessi che lo relegano al ruolo di garante di una prospettiva incarnata e in prima persona, per diventare esso stesso oggetto di una contemplazione auto-riferita, disincarnata e disincarnante. La schizofrenia, in quanto esempio quintessenziale di queste condizioni, può pertanto essere considerata come una perdita di contatto *con il proprio corpo*, inteso come medium trasparente dell’interazione individuo-ambiente, prima ancora che con la realtà intersoggettiva e condivisa (vedi Szczotka e Majchrowicz 2018, p. 200; vedi anche Pennisi e Gallagher 2021).

La metafora della trasparenza è stata utilizzata da Fuchs (2005) anche per affrontare il tema del rapporto conflittuale che lega il soggetto schizofrenico al sé nello specchio. Nello specifico, lo psichiatra tedesco ricorre a essa per rendere conto dell’incapacità di una sua paziente di riconoscersi nel volto riflesso, descrivendo come “invece di essere trasparente per se stessa, o di rappresentare se stessa, l’esteriorità corporea [riflessa] della paziente sia divenuta opaca e alienata” (p. 104, traduzione mia). La testimonianza diretta della paziente in questione può aiutarci a comprendere meglio il punto:

Per un certo periodo ho avuto la sensazione che i miei vestiti non sembrassero più appropriati. Il mio passo era cambiato, camminavo rigidamente e non sapevo come tenere le mani. Poi spesso guardavo allo specchio e trovavo che la mia espressione facciale fosse cambiata, e ho cominciato a pensare che potessi essere considerata una prostituta. Gli uomini mi guardavano in modo così strano... [...]. Poi ho cominciato a sentire una sorta di carica o tensione nel mio corpo quando gli altri si avvicinavano a me, come se si trasferisse da loro. Alla fine ho pensato che potrei essere resa una prostituta dalla manipolazione cerebrale (pp. 103-104).

Siamo di fronte a un passaggio che presenta un’emblematica similitudine con quello in cui sono riportate le impressioni di Agnese, la paziente di Borgna citata nell’Introduzione. Anche qui, troviamo espressa un’intensa frizione tra il soggetto e la sua immagine speculare, nonché una sensazione di inquietudine generata dalla mera vicinanza e dagli sguardi degli altri attorno a sé. Tuttavia, l’aspetto su cui voglio focalizzare la mia attenzione è la continuità che sembrerebbe sussistere tra le alterazioni che investono il senso di agency della paziente – i suoi cambiamenti nell’andatura, nella postura e nei movimenti – e quelle che coinvolgono la sua facoltà di riconoscersi allo specchio. Dalle parole della paziente, infatti, parrebbe emergere che le prime siano in qualche modo correlate alle seconde; e, d’altra parte, è proprio questa la tesi che sostiene Fuchs, secondo cui “con l’indebolimento o la perdita del senso di agency, la cruciale distinzione tra il sé e l’altro [...] collassa” (p. 103).

In questo caso, è bene notare come la distinzione tra il sé e l’altro a cui lo psichiatra tedesco fa riferimento ha due significati – la relazione tra i quali verrà approfondita più

in là nel testo. Stando al primo, essa è da intendersi come l'abilità di discriminare e di tracciare un confine fra sé e un soggetto terzo. Stando al secondo, l'*altro* rispetto al quale l'individuo deve identificarsi è *l'altro allo specchio*, ovvero, se stesso. Secondo la tradizione lacaniana, infatti, noi manteniamo con la nostra immagine speculare una relazione perennemente instabile, tale per cui, anche se abbiamo superato il cosiddetto *stadio dello specchio* (Lacan 1949), può sempre accadere che qualcosa conduca alla disgregazione del senso di sé, tipicamente rappresentata dall'estraneità che si prova di fronte al proprio volto riflesso. Come vedremo, la schizofrenia è una delle manifestazioni più eclatanti di questo fenomeno.

### **3. Fisiologia del senso di agency**

Cos'è, dunque, che tiene insieme i disturbi del senso di agency e quelli che compromettono l'abilità di riconoscersi allo specchio o la stabilità del confine fra il sé e l'altro? Qual è la causa comune, o la struttura responsabile dei deficit nella coerenza interna ai propri movimenti e nella facoltà di discernere fra sé e il sé riflesso, o fra sé e un'altra persona? Nel prosieguo del saggio, tenterò di rispondere a queste domande, partendo dalla ricostruzione di una scoperta neuroscientifica capace di avvicinare la ricerca sull'*embodiment* nella psicopatologia agli studi sul volto.

Nel 1950, due esperimenti indipendenti condotti sui sistemi nervosi di alcune specie di pesci e insetti (Sperry 1950; von Holst e Mittelstaedt 1950) hanno gettato luce sul funzionamento di un meccanismo cerebrale che, più in là negli anni, sarebbe stato osservato anche negli esseri

umani. Pur descrivendo il medesimo processo, gli scienziati lo denominarono in maniera differente: mentre Sperry utilizzò l'espressione *corollary discharge* (CD), von Holst e Mittelstaedt adoperarono quella di *efference copy* (EC). CD ed EC si riferiscono alla capacità del cervello di inviare, contestualmente a un comando motorio diretto ai muscoli impiegati in un certo movimento, una 'copia' di quel messaggio ad aree del sistema nervoso centrale non direttamente implicate nella realizzazione del movimento. La sfida, a quei tempi, consisteva nel comprendere quale fosse il ruolo delle aree a cui la copia 'corollaria' o 'efferente' dell'impulso motorio veniva mandata, e, di conseguenza, *perché* il cervello si sforzasse di produrre una scarica elettrica aggiuntiva rispetto a quella che porta all'eccitazione dei muscoli. Una risposta a tali quesiti si ebbe quando si tentò di avvalorare l'ipotesi che i CD fossero responsabili di una funzione cognitiva che, pur non essendo probabilmente un'esclusiva degli esseri umani, poteva essere testata solo su di essi: parlo della facoltà di distinguere tra un movimento o una sensazione generati da sé e un movimento o una sensazione generati da altri – in una parola, il senso di agency.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> In questo contesto, può essere utile riportare la distinzione che Gallagher (2007) traccia tra *senso di agency* e *senso di ownership*. Mentre il primo, come detto, è descrivibile come "l'esperienza pre-riflessiva o la sensazione di essere la causa o l'autore di un pensiero o di un movimento" (p. 34, traduzione mia), il secondo è "l'esperienza pre-riflessiva o la sensazione di essere il soggetto del pensiero o del movimento ('Io sono', oppure 'Io mi sto muovendo')" (ibid.). Anche se a prima vista potrebbero sembrare due concetti equivalenti, essi sono separati da una differenza sottile, ma fondamentale. Si pensi, a titolo di esempio, a quando si riceve una spinta: in quel caso, vi sarà un senso di

È interessante notare come gli esperimenti che cercarono di stabilire se ed eventualmente in che modo CD e senso di agency fossero vincolati tra loro vennero stimolati dalla ricerca sulla schizofrenia. Negli anni '70, infatti, Feinberg (1978) ebbe l'intuizione che i CD, di cui fino a quel momento si sapeva giusto che attivassero un sistema di feedback sensorimotori in qualche modo coinvolti nella coordinazione dei movimenti, potessero rappresentare l'anello di congiunzione tra alcuni sintomi motori e certe manifestazioni mentali della schizofrenia. Più nel dettaglio, Feinberg postulava che "il pensiero fosse un *processo motorio* fortemente dipendente dal feedback interno" (p. 638, traduzione mia, corsivo aggiunto) fornito dai CD, e che, pertanto, "i disturbi nell'organizzazione del pensiero (disordini del pensiero formale) fossero un'altra conseguenza del danneggiamento di questo feedback interno" (ibid.). Tale continuità tra azione e vita mentale si basava sull'idea – all'epoca ancora da dimostrare – che i CD innescassero quel meccanismo che "consente di distinguere tra un movimento generato da sé e uno generato dall'ambiente" (ibid.), un cui malfunzionamento, per estensione, avrebbe potuto spiegare anche la confusione tra pensieri auto-generati e pensieri innestati da fonti esterne tipica del delirio schizofrenico.

---

ownership – il soggetto percepisce di essere colui o colei il cui corpo si sta muovendo – ma non un senso di agency, dal momento che il soggetto non percepirà di essere stato la causa primigenia del proprio movimento. Nella schizofrenia, a disturbi nel senso di agency seguono spesso, e inevitabilmente, alterazioni nel senso di ownership (vedi Gallagher 2004; Bühler et al. 2016).

Come ho già accennato, le intuizioni di Feinberg vennero sostanziate dalle neuroscienze, che permisero sia di indagare il legame che sussiste tra CD e senso di agency (ciò che, per comodità, chiamerò punto A), sia di valutare l’impatto che un’anomalia nel sistema dei CD ha nell’insorgere di alcuni tratti caratteristici dell’agency schizofrenica (ciò che, invece, chiamerò punto B).

Quanto al punto A, la ricerca condotta sull’elettrofisiologia dei CD ha attestato che essi contribuiscono alla produzione del senso di agency in due modi, strettamente interconnessi: garantendo la coerenza interna all’insieme delle diverse immagini visive che si imprime sulla retina tra un rapido movimento dell’occhio (la cosiddetta ‘saccade’) e l’altro (Stark e Bridgeman 1983; Wurtz 2018), e fornendo al cervello le informazioni necessarie per elaborare una predizione delle contingenze ambientali e fisiche che richiederanno, negli istanti immediatamente successivi allo svolgimento di un certo movimento, un aggiustamento dello stesso (Crapse e Sommer 2008; Subramanian, Alers e Sommer 2019). Il motivo per cui l’uniformità dell’orizzonte percettivo e l’abilità di modulare adattivamente le risposte del nostro corpo sono essenziali per l’emergere del senso di agency, a propria volta, è comprensibile se consideriamo che “il senso di agency può essere quantificato come la compressione dell’intervallo percepito tra l’azione e il suo esito” (Haggard 2017, p. 199, traduzione mia). Più prosaicamente, ciò significa che esiste un vincolo intrinseco tra anticipazione e azione, tale per cui, a un ritardo o a un collasso della prima, segue inevitabilmente un ritardo o un collasso della seconda. D’altronde, come potremmo mai esperire l’impressione di essere in pieno controllo delle nostre azioni – di essere degli

*agenti* efficienti – se ci scopriremmo incapaci di cogliere intuitivamente il nesso tra gli elementi che compongono le porzioni di mondo che di volta in volta si offrono ai nostri sensi, o se fossimo deprivati di quegli automatismi corporei che scaturiscono da un conferimento di senso situazionale operato in prima istanza al livello neurale?

Per rispondere a tali quesiti, occorre sviluppare il punto B. La ricerca sulla schizofrenia, infatti, ha dimostrato da un lato che i pazienti manifestano deficit in tutte le funzioni cognitive appena descritte – ovvero, il senso di agency<sup>3</sup> e facoltà quali “prontezza, preparazione, pianificazione dell’azione” (Singh et al. 1992, p. 39) e correzione ‘in corsa’ degli errori nel movimento (vedi Malenka et al. 1982; Frith e Done 1989); dall’altro, che il sistema dei CD presenta delle anomalie in coloro che soffrono della patologia (Feinberg e Guazzelli 1999; Ford et al. 2001; Thakkar e Rolfs 2019). Questi studi, dunque, sembrerebbero suggerire che i CD svolgono un ruolo ‘olistico’ durante l’esecuzione di una prestazione motoria, essendo implicati al contempo nel passato (anticipazione), nel presente (correzione in corsa) e nel futuro (efficacia) dell’azione. Ma, cosa forse ancor più rilevante, questi studi rivelano come un singolo meccanismo elettrofisiologico sia responsabile di *tutti* gli aspetti che contraddistinguono il complesso fenomeno del senso di agency, il quale, è bene ripetere, non consiste soltanto nell’impressione di avere un controllo sul corso dell’azione, ma anche nella percezione che sia il proprio corpo a generare un movimento, un pensiero o una sensazione. Non è un caso, infatti, che

---

<sup>3</sup> Per una panoramica sulla letteratura che ha trattato i disturbi nel senso di agency nella schizofrenia, si veda Tan et al. 2023.

*entrambe* le dimensioni siano intaccate nella schizofrenia, come evidenziano Synofzik e colleghi (2010) quando sostengono che l'errata attribuzione di agency per eventi sensoriali prodotti dal proprio corpo sia da ricondurre, nei pazienti schizofrenici, all'imprecisione delle loro "predizioni interne riguardo le conseguenze motorie delle proprie azioni" (p. 268, traduzione mia).

A questo punto, è importante sottolineare che il senso di imprevedibilità e di frammentarietà che il soggetto schizofrenico esperisce in relazione alle azioni che egli *esegue*, si estende molto spesso anche a quelle che egli *osserva*, secondo il principio per cui ciascuno di noi "assegna un significato alle azioni altrui attraverso una corrispondenza implicita con le proprie" (Fuchs 2005, p. 103).<sup>4</sup> Questo è ciò che emerge, per esempio, dalla testimonianza di un paziente dello psichiatra giapponese Bin Kimura (1994), che riferiva come gli capitasse di trasferire l'impressione di incoerenza costitutiva del proprio vissuto

---

<sup>4</sup> Qui Fuchs richiama il concetto, elaborato per la prima volta da Merleau-Ponty (1962), di *intenzionalità operativa* (o *fungente*). Essa è da intendersi come "la connessione significativa, pre-riflessiva che il corpo stabilisce con il suo ambiente sulla base del legame intrinseco tra percezione e azione" (Fuchs e De Jaegher 2009, p. 475, traduzione mia). Per la scuola di pensiero a cui Fuchs (2005) si ispira, "l'intenzionalità operativa del corpo serve come uno strumento per comprendere le intenzioni degli altri" (p. 103). Tale principio, a propria volta, è stato oggetto di un'indagine incrociata tra filosofia della mente e neuroscienze, attraverso cui si è tentato di stabilirne la fondatezza – ad esempio, eseguendo un'analisi della compatibilità tra una ricerca mirata a stabilire il ruolo dei neuroni specchio nell'intersoggettività, e una ancorata a costrutti fenomenologici come quello dell'intenzionalità operativa. Per una trattazione di questo argomento, si vedano Fuchs e De Jaegher 2009; Hayman 2016.

psicofisico a porzioni del mondo esterne al sé: “mentre guardo la TV [...], nonostante io possa vedere ogni scena, non capisco la trama. Ogni scena salta alla successiva, senza che vi sia alcuna connessione [tra le due]” (p. 194, traduzione mia).

Alla luce di quanto detto poc’anzi, non dovrebbe sorprendere che a questa mancanza di omogeneità e di intellegibilità del percepito, si accompagnava nel paziente un’alterazione nel senso di agency: “mentre guardo la TV, non so più se sono io che sto parlando nel televisore o se sono io che sto sentendo le parole qui. [...]. Ci sono forse due ‘io’?” (ibid.). Vi è, al contrario, un passaggio di questa testimonianza che aggiunge un nuovo tassello al quadro in cui si inseriscono le questioni sin qui delineate – ovvero, la descrizione che il paziente fa del suo rapporto con la propria immagine speculare:

Quando guardo in uno specchio, non so più se io sono qui a guardare me lì nello specchio, o se io sono lì nello specchio a guardare me qui. Se guardo qualcun altro nello specchio, non sono più in grado di distinguerlo da me stesso. Quando mi sento peggio, anche la distinzione tra me e una persona reale si perde (ibid.).

Prese assieme, le parole del paziente di Kimura permettono di sintetizzare quanto detto finora, e di introdurre il tema della prossima sezione. Da esse si evince che esiste una correlazione tra la stabilità dell’orizzonte percettivo e quella del senso di sé, e che tale correlazione si manifesta con prepotenza quando il soggetto sente in un sol colpo collassare la sua capacità di interagire pragmaticamente con l’ambiente circostante, e quella di identificarsi come la sorgente da cui tali interazioni scaturiscono. Nella schizofrenia, questa vera e propria implosione del senso di agency –

probabilmente riconducibile a un deficit nel funzionamento del sistema dei CD – non si limita a inficiare la facoltà di distinguere fra sé e l'altro, ma anche quella di distinguere fra sé e l'altro *allo specchio*. Tanto per il paziente di Kimura, quanto per Agnese e la paziente di Fuchs, lo specchio restituisce un'immagine facciale enigmatica e irriconoscibile, disincarnata in quanto disancorata dalla propria auto-rappresentazione; radicalmente alterata, e pertanto *altra* rispetto al sé. Si tratta di un sintomo misterioso e affascinante, che merita senza dubbio di essere approfondito.

#### **4. Il volto nella schizofrenia tra alterazione e alterità**

L'idea che i CD, in quanto meccanismo che fa da collante tra l'omogeneità della scena percettiva, la fluidità dell'azione e il senso di agency, possano essere coinvolti nell'insorgere di impressioni anomale durante l'osservazione della propria immagine riflessa, è stata avanzata per la prima volta da Polletti e Raballo (2019). I due costruiscono la propria argomentazione a partire dalla presentazione del caso clinico di M.D., un ragazzo di 11 anni ad alto rischio genetico di sviluppare la schizofrenia, in cui gli autori hanno ravvisato i segni non soltanto di una grave compromissione delle abilità visuospatiali dipendenti dalla coordinazione motoria e oculare, ma anche di una relazione problematica con il proprio volto riflesso:

Quando guardo allo specchio, per esempio mentre mi lavo il viso o i denti, dopo un po' mi sento come se non esistessi, come se lo specchio mi facesse dimenticare chi sono... la mia immagine nello specchio è sempre la stessa, non cambia... poi cerco di chiudere gli occhi ma

quando li riapro provo la stessa sensazione... non mi piacciono molto gli specchi... (p. 319, traduzione mia).

Secondo Poletti e Raballo, ciò che potrebbe tenere insieme il quadro sintomatologico di M.D. è un malfunzionamento dei CD (vedi p. 321). Tale supposizione si fonda sull'ipotesi che "le alterazioni dei CD potrebbero ostacolare la previsione percettiva della propria immagine riflessa allo specchio, che viene elaborata come un input altamente probabile quando si guarda una superficie riflettente" (ibid.). In altre parole, la nostra immagine speculare e la capacità di riconoscersi in essa sarebbero il risultato dell'integrazione perpetua tra il dato sensoriale contingente – quello che sto vedendo *adesso* nello specchio – e ciò che il cervello suggerisce sia più probabile vedere negli istanti immediatamente successivi all'ora – ad esempio, il percepito che mi attendo di esperire in seguito a un repentino movimento di chiusura-apertura delle palpebre. Dal momento che i CD svolgono un ruolo decisivo in questa attività anticipatoria, un loro deficit potrebbe spiegare perché M.D. ha l'impressione che il volto riflesso non si 'aggiorni' – vale a dire, non corrisponda alle aspettative sensoriali generate dal suo cervello, rimanendo pertanto percettivamente immobile e semanticamente inaccessibile. Sul lungo periodo, una tale incapacità di unificare entro un continuum spaziotemporale coerente le informazioni relative alla propria immagine speculare può condurre a un vero e proprio disconoscimento della stessa (vedi p. 322), come emerso a più riprese dalle testimonianze dirette dei pazienti sin qui prese in esame.

Tra le ragioni più comuni che i pazienti adducono per razionalizzare la tendenza al rigetto della figura restituita dallo specchio, vi è il misto di paura e smarrimento generato dalla loro incapacità di cogliere intuitivamente se il

vero sé si trovi al di qua o al di là della superficie riflettente (vedi Kimura 1994, p. 194; Parnas e Sass 2001, p. 109; Sandsten, Zahavi e Parnas 2022, p. 276; Stephensen e Parnas 2018, p. 635). Si tratta di un fenomeno che Parnas e colleghi (2005) annoverano all'interno di un dominio di manifestazioni patologiche di cui fa parte anche la perdita del confine fra sé e l'altro, una condizione in cui "il paziente sperimenta se stesso e il proprio interlocutore come se fossero mescolati o interpenetrati, nel senso che smarrisce la percezione di chi siano e in chi originino pensieri, sentimenti, o espressioni" (p. 254, traduzione mia). Il fatto che la confusione tra sé e l'altro e quella tra sé e la propria immagine riflessa vengano considerati come sintomi fenomenologicamente attigui non dovrebbe a questo punto sorprendere: la letteratura sulle esperienze anomale allo specchio nella schizofrenia, infatti, ci insegna che esse si connotano come una trasformazione del sé, e in particolare del proprio volto, in qualcosa di alieno, estraneo, non familiare – in una parola, *altro* (vedi Pennisi 2023a; 2023b). Proprio per questo, e in virtù della salienza che il volto gioca in questo processo, la perdita del confine interpersonale richiede un'indagine più dettagliata.

All'incirca 15 anni fa, un protocollo sperimentale ispirato dalla letteratura sulla celebre illusione della mano di gomma (Botvinick e Cohen 1998) ha permesso di dimostrare che lo sfumare del confine tra sé e l'altro – e, più nello specifico, tra il volto proprio e quello altrui – è una condizione che può essere replicata in laboratorio, anche in individui che non soffrono di alcuna patologia mentale. La produzione artificiale di questa percezione illusoria prende il nome di *enfacement* (Sforza et al. 2010), e viene ottenuta attraverso un ingegnoso setting che si articola come segue:

- Due soggetti dello stesso sesso vengono fatti sedere, a distanza di 140cm, l'uno di fronte all'altro. Uno dei due (soggetto A) indossa un visore rigido che occlude la visione periferica e consente di vedere soltanto l'ovale del volto della persona davanti a sé (soggetto B). A entrambi i soggetti viene chiesto di mantenere lo sguardo fisso sul volto dell'altro, mentre uno sperimentatore utilizza un pennello per ciascuno per sfiorarne le guance (la destra per il soggetto A e la sinistra per il soggetto B, o viceversa), eseguendo con le mani movimenti che vanno dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto. Il processo di stimolazione, durante il quale la punta del pennello impiegato per toccare la guancia del soggetto B dev'essere perfettamente visibile al soggetto A, dura due minuti, e si suddivide in due fasi: una di stimolazione asincrona – movimenti del pennello che tocca la guancia del soggetto A ritardati di un secondo rispetto a quelli del pennello che tocca la guancia del soggetto B – e una di stimolazione sincrona. Ogni sessione di stimolazione (asincrona e sincrona) da due minuti viene ripetuta per tre volte.
- Dopo ciascuna delle tre sessioni di stimolazione asincrona, al soggetto A viene chiesto di rimuovere il visore e di sedersi di fronte a uno schermo. In questo schermo, egli osserva una foto che ritrae il proprio volto andare incontro a un lento processo di trasformazione (*morphing*) in una foto che ritrae il volto del soggetto B. Questa graduale mutazione viene realizzata da un apposito software di 'ibridazione' che, partendo da due input di ingresso (la foto del soggetto A e quella soggetto B), genera un continuum di immagini che mostrano caratteristiche facciali progressivamente sempre meno del soggetto A e sempre più del soggetto B, sino a restituire esclusivamente una rappresentazione del volto di quest'ultimo. Mentre le immagini scorrono sullo schermo, al soggetto A viene chiesto di indicare con precisione il frame (frame X) in cui egli

smette di percepire il proprio volto e inizia a percepire quello del soggetto B. La medesima operazione viene poi ripetuta in seguito a ciascuna delle tre sessioni di stimolazione sincrona. Infine, la media delle risposte ottenute dopo ogni fase di morphing viene calcolata e comparata con la risposta ottenuta in seguito a una fase di morphing in cui il soggetto A deve indicare il frame X dopo essere stato seduto di fronte al soggetto B senza che nessuno dei due ricevesse alcuna stimolazione tattile (condizione di controllo).

Gli autori di questo esperimento hanno scoperto che, dopo le sessioni di stimolazione sincrona, il soggetto A tende a individuare il frame X significativamente più tardi rispetto a quanto non faccia in seguito alle sessioni di stimolazione asincrona o dopo l'esposizione alla condizione di controllo. Ciò vuol dire che la perfetta congruenza spaziotemporale tra lo stimolo visivo (osservare il pennello che tocca la guancia altrui) e lo stimolo tattile (sentire il pennello che tocca la propria guancia) porta il soggetto a includere nella rappresentazione del proprio volto una maggiore quantità di 'pezzi' del volto che egli ha di fronte. Per esteso, questo significa che, al verificarsi di determinate circostanze, il senso di sé può sconfinare sino a comprendere porzioni di un altro sé, e persino del tratto identitario più strettamente associato a esso – ovvero, il volto.

Nel contesto del presente saggio, il fenomeno dell'enfacement risulta particolarmente interessante non soltanto perché, per dirlo con le parole di Porciello e colleghi (2018), esso è “una finestra sulla plasticità del sé”, ma anche in virtù delle indicazioni che esso fornisce sulla sintomatologia schizofrenica poc'anzi discussa. Vi è uno studio (Sandsten et al. 2020), infatti, che ha impiegato il paradigma sperimentale dell'enfacement per indagare la perdita del confine

fra sé e l'altro in pazienti schizofrenici, corroborando il dato secondo cui essa costituirebbe una manifestazione caratteristica della patologia. Ciò emerge dal fatto che, ancor prima di essere sottoposti alla stimolazione tattile, i pazienti schizofrenici coinvolti nell'esperimento tendessero a individuare il frame X molto più tardi rispetto a un gruppo di controllo composto da soggetti non patologici, mostrando pertanto una spontanea propensione alla confusione del volto proprio con il volto dell'altro. Coerentemente con le evidenze che si sono espresse in questa sede, gli autori sottolineano come tali deficit nella discriminazione implicita tra diverse fonti o origini dell'esperienza possano essere ricondotti a un malfunzionamento nel sistema dei CD (vedi pp. 121-122).

La predisposizione naturale all'effetto di enfacement tipica della schizofrenia indurrebbe a credere che sia inutile concepire degli esperimenti in cui si tenti di generare artificialmente tale illusione nei pazienti. Questo assunto, tuttavia, potrebbe rivelarsi fallace qualora immaginassimo di cambiare l'oggetto rispetto al quale l'individuo deve identificarsi, ideando un setting in cui il volto da incorporare nella propria auto-rappresentazione non sia quello di un'altra persona, ma il proprio, o una riproduzione dello stesso. La letteratura sulle esperienze anomale allo specchio nella schizofrenia, infatti, ci insegna che il primo volto nei confronti del quale il paziente prova un senso di estraneità è quello che vede riflesso, e che da ciò deriva l'incapacità di tracciare un confine netto tra sé e l'altro. Alla luce di ciò, vale la pena chiedersi se il meccanismo dell'enfacement possa essere impiegato per intervenire sul deficit di riconoscimento del proprio volto, fungendo da espediente per

ricucire lo strappo che separa il paziente dalla sua immagine facciale.

Allo stato dell'arte, non è possibile rispondere a questa domanda. Esiste, tuttavia, uno studio (Gonzalez-Franco et al. 2020) che ha dimostrato che l'effetto di enfacement può scaturire quando si interagisce non soltanto con il volto in carne e ossa di un'altra persona, o con una foto che lo ritrae, ma anche con un avatar digitale, ovvero, un tipo di rappresentazione non fotorealistica che può simulare ipoteticamente qualsiasi sembianza, compresa la propria. In questo esperimento, si è osservato che, al verificarsi di circostanze come una sincronia tra i movimenti del corpo e delle labbra del soggetto sperimentale e quelli di un avatar esperito tramite la Realtà Virtuale (VR), è possibile generare nell'individuo che indossa il visore l'impressione che il volto dell'avatar sia il proprio, a prescindere dal livello di similarità che esiste tra i due.

Rispetto agli altri studi sull'enfacement, questo è l'unico che discute del potenziale applicativo di una tecnologia che, in virtù della libertà creativa di cui si dispone in fase di design dell'avatar, si presterebbe perfettamente a riprodurre tutti gli elementi che un individuo con una rappresentazione distorta o parziale del proprio volto indicherebbe come costitutivi della propria identità facciale. Pertanto, si potrebbe immaginare un setting sperimentale in cui un avatar generato sulla base della descrizione del proprio volto operata da un paziente schizofrenico (dato A) e un'immagine realistica – ad esempio, una foto – del suo volto (dato B) costituiscono gli input di ingresso per un software di 'ibridazione' facciale che li tratti come i due estremi di un continuum. Dopodiché, si potrebbe chiedere al paziente di individuare il frame X – ovvero, il momento esatto in cui

egli inizia a percepire il proprio volto – durante un processo di morphing digitale che vada dall’avatar alla foto. Sarebbe sufficiente che il frame X corrispondesse a un istante anche di poco successivo allo stato di partenza del processo di trasformazione, che si avrebbe un nuovo input (dato C) più vicino al dato B di quanto non lo fosse il dato A. Se si replicasse l’esperimento sostituendo il dato C al dato A e poi, di volta in volta, il dato D al dato C, il dato E al dato D, e così via, si otterrebbero delle immagini progressivamente sempre più affini al volto del paziente; il quale, dal canto suo, si sarebbe identificato in rappresentazioni facciali gradualmente sempre più verosimili, andando incontro a un’inconspicua attività di ‘re-incarnazione’ del proprio volto.

## **5. Conclusioni**

L’esperimento mentale appena descritto è soltanto un esempio delle potenzialità applicative che le tecnologie immersive e l’impiego di avatar potrebbero avere nell’ambito della ricerca sulla psicopatologia, e sulla schizofrenia in particolare. Delle conferme relative all’efficacia di tali strumenti nel contesto della cura di alcuni sintomi della schizofrenia provengono dalla letteratura sull’Avatar Therapy (Leff et al. 2014; Craig et al. 2015; Garcia et al. 2023), un approccio clinico che prevede che il terapeuta e il suo assistito collaborino al design di un avatar – anch’esso da esperire tramite VR – che incarni le fattezze del volto che il paziente associa alle voci che egli sente nella propria testa.

L’interazione ripetuta tra il paziente e l’avatar all’interno dell’ambiente virtuale ricreato dal visore ha dimostrato di avere un impatto significativamente positivo sulla sintomatologia collegata alle allucinazioni uditive, portando a una

riduzione nell'occorrenza, nell'intensità e nella persistenza delle voci (vedi Smith et al. 2022). Si tratta, dunque, di un protocollo di intervento che ha già fornito indicazioni molto precise riguardo al ruolo che i dispositivi per la produzione, manipolazione e fruizione di artefatti facciali digitali potrebbero giocare per il benessere dell'individuo. Ciò fa ben sperare per i risultati futuri che la ricerca sull'enfacement e, più in generale, sul concetto di 'volto come cura', potrà ottenere.

### **Bibliografia**

- Balestrieri A. (2000) Metafore ed ermeneutica per la schizofrenia: la «impotenza» ermeneutica, "Italian Journal of Psychopathology", 6: 445-447.
- Beck B., Di Costa S. & Haggard P. (2017) Having control over the external world increases the implicit sense of agency, "Cognition", 162: 54-60.
- Borgna E. (2004) Il volto senza fine, Le Lettere, Firenze.
- Botvinick M. & Cohen J. (1998) Rubber hands 'feel' touch that eyes see, "Nature" 391: 756.
- Bühler T., Kindler J., Schneider R. C., Strik W., Dierks T., Hubl D. & Koenig T. (2016) Disturbances of agency and ownership in schizophrenia: an auditory verbal event related potentials study, "Brain topography", 29: 716-727.
- Chambon V., Sidarus N. & Haggard P. (2014) From action intentions to action effects: how does the sense of agency come about?, "Frontiers in human neuroscience", 8, 320.
- Chapman J. (1966) The early symptoms of schizophrenia, "The British Journal of Psychiatry", 112(484): 225-251.

- Craig T. K., Rus-Calafell M., Ward T., Fornells-Ambrojo M., McCrone P., Emsley R. & Garety P. (2015) The effects of an Audio Visual Assisted Therapy Aid for Refractory auditory hallucinations (AVATAR therapy): study protocol for a randomised controlled trial, “*Trials*”, 16: 1-9.
- Crapse T. B. & Sommer M. A. (2008) Corollary discharge across the animal kingdom, “*Nature Reviews Neuroscience*”, 9(8): 587-600.
- De Haan S. & Fuchs T. (2010) The ghost in the machine: disembodiment in schizophrenia—two case studies, “*Psychopathology*”, 43(5): 327-333.
- Feinberg I. (1978) Efference copy and corollary discharge: implications for thinking and its disorders, “*Schizophrenia bulletin*”, 4(4): 636-640.
- Feinberg I. & Guazzelli M. (1999) Schizophrenia – a disorder of the corollary discharge systems that integrate the motor systems of thought with the sensory systems of consciousness, “*The British Journal of Psychiatry*”, 174(3): 196-204.
- Ford J. M., Mathalon D. H., Heinks T., Kalba S., Faustman W. O. & Roth W. T. (2001) Neurophysiological evidence of corollary discharge dysfunction in schizophrenia, “*American Journal of Psychiatry*”, 158(12): 2069-2071.
- Frith C. D. & Done D. J. (1989) Experiences of alien control in schizophrenia reflect a disorder in the central monitoring of action, “*Psychological medicine*”, 19(2): 359-363.
- Fuchs T. (2005) Corporealized and disembodied minds: a phenomenological view of the body in melancholia and schizophrenia, “*Philosophy, Psychiatry, & Psychology*”, 12(2): 95-107.
- Fuchs T. (2018) *Ecology of the brain: the phenomenology and biology of the embodied mind*, Oxford University Press, Oxford.

- Fuchs T. & De Jaegher H. (2009) Enactive intersubjectivity: participatory sense-making and mutual incorporation, “Phenomenology and the cognitive sciences”, 8: 465-486.
- Gallagher S. (2000) Philosophical conceptions of the self: implications for cognitive science, “Trends in cognitive sciences”, 4(1): 14-21.
- Gallagher S. (2004) Agency, ownership and alien control in schizophrenia. In P. Bovet, J. Parnas & D. Zahavi (eds.) “Interdisciplinary perspectives on self-consciousness”. John Benjamins Publishers, Amsterdam, pp. 89-104.
- Gallagher S. (2007) Sense of agency and higher-order cognition: levels of explanation for schizophrenia, “Cognitive Semiotics”, 1(1): 33-48.
- García A. S., Fernández-Sotos P., Vicente-Querol M. A., Sánchez-Reolid R., Rodríguez-Jimenez R. & Fernández-Caballero A. (2023) Co-design of avatars to embody auditory hallucinations of patients with schizophrenia, “*Virtual Reality*”, 27(1): 217-232.
- Gonzalez-Franco M., Steed A., Hoogendyk S. & Ofek E. (2020) Using facial animation to increase the enfacement illusion and avatar self-identification, “IEEE transactions on visualization and computer graphics”, 26(5): 2023-2029.
- Haggard P. (2017) Sense of agency in the human brain, “Nature Reviews Neuroscience”, 18(4): 196-207.
- Hayman G. (2016) Mirror neurons, Husserl, and enactivism: an analysis of phenomenological compatibility, “Perspectives”, 6(1): 13-23.
- Kimura B. (1994) Psychopathologie der Zufaelligkeit oder Verlust des Aufenthaltsortes beim Schizophrenen, “Daseinsanalyse”, 11: 192–204.
- Lacan J. (1949) Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, “Écrits” vol. 1: 92-99.

- Leff J., Williams G., Huckvale M., Arbuthnot M. & Leff A. P. (2014) Avatar therapy for persecutory auditory hallucinations: What is it and how does it work?, *“Psychosis”*, 6(2): 166-176.
- Malenka R. C., Angel R. W., Hampton B. & Berger P. A. (1982) Impaired central error-correcting behavior in schizophrenia, *“Archives of General Psychiatry”*, 39(1): 101-107.
- McGhie A. & Chapman J. (1961) Disorders of attention and perception in early schizophrenia, *“British Journal of Medical Psychology”*, 34(2): 103-116.
- Merleau-Ponty M. (1962) *Phenomenology of perception*, Humanities Press, New York.
- Messas G., Stanghellini G. & Fulford K. W. M. (2023) Phenomenology yesterday, today, and tomorrow: a proposed phenomenological response to the double challenges of contemporary recovery-oriented person-centered mental health care, *“Frontiers in Psychology”*, 14, 1240095.
- Parnas J. & Sass L. A. (2001) Self, solipsism, and schizophrenic delusions, *“Philosophy, Psychiatry, & Psychology”*, 8(2): 101-120.
- Parnas J., Møller P., Kircher T., Thalbitzer J., Jansson L., Handest P. & Zahavi D. (2005) EASE: examination of anomalous self-experience, *“Psychopathology”*, 38(5): 236-258.
- Pennisi G. (2023a) A phenomenological take on mirror self-face perception in schizophrenia, *“Journal of Mind and Medical Sciences”*, 10(1): 1-7.
- Pennisi G. (2023b) La latenza del perturbante: tra luci e ombre del volto riflesso, in M. Leone (ed.) *“Il volto latente”*, FACETS Digital Press, Torino, pp. 163-183.
- Pennisi G. (2025) *Vite in terza persona: fenomenologia e linguaggio del disembodyment*, Corisco, Roma-Messina-Madrid.

- Pennisi G. & Gallagher S. (2021) Embodied and disembodied rationality: what morbid rationalism and hyper-reflexivity tell us about human intelligence and intentionality. In V. Cardella & A. Gangemi (eds.) “Psychopathology and the Mind: What mental disorders can tell us about our minds”, Routledge, Londra, pp. 263–286.
- Poletti M. & Raballo A. (2019) Uncanny mirroring: a developmental perspective on the neurocognitive origins of self-disorders in schizophrenia, “Psychopathology”, 52(5): 316-325.
- Porciello G., Bufalari I., Minio-Paluello I., Di Pace E. & Aglioti S. M. (2018) The ‘Enfacement’ illusion: a window on the plasticity of the self, “Cortex”, 104: 261-275.
- Sandsten K. E., Nordgaard J., Kjaer T. W., Gallese V., Ardizzi M., Ferroni F., ... & Parnas J. (2020) Altered self-recognition in patients with schizophrenia, “Schizophrenia Research”, 218: 116-123.
- Sandsten K. E., Zahavi D. & Parnas J. (2022) Disorder of selfhood in schizophrenia: a symptom or a gestalt?, “Psychopathology”, 55(5): 273-281.
- Sass L. A. (1992) Madness and modernism: insanity in the light of modern art, literature, and thought, Basic Books, New York.
- Sass L. A. (2001) Self and world in schizophrenia: three classic approaches, “Philosophy, Psychiatry, and Psychology”, 8(4): 251–270.
- Sforza A., Bufalari I., Haggard P. & Aglioti S. M. (2010) My face in yours: visuo-tactile facial stimulation influences sense of identity, “Social neuroscience”, 5(2): 148-162.
- Singh J., Knight R. T., Rosenlicht N., Kotun J. M., Beckley D. J. & Woods D. L. (1992) Abnormal premovement brain potentials in schizophrenia, “Schizophrenia Research”, 8(1): 31–41.
- Smith L. C., Mariegaard L., Vernal D. L., Christensen A. G., Albert N., Thomas N., ... & Nordentoft M. (2022) The CHALLENGE

- trial: the effects of a virtual reality-assisted exposure therapy for persistent auditory hallucinations versus supportive counselling in people with psychosis: study protocol for a randomised clinical trial, “*Trials*”, 23(1), 773.
- Sperry R. W. (1950) Neural basis of the spontaneous optokinetic response produced by visual inversion, “*Journal of Comparative and Physiological Psychology*”, 43: 482-489.
- Stanghellini G. (1994) Body, language and schizophrenia, “*Comprendere*”, 7: 107-122.
- Stark L. & Bridgeman B. (1983) Role of corollary discharge in space constancy, “*Perception & Psychophysics*”, 34: 371-380.
- Stephensen H. & Parnas J. (2018) What can self-disorders in schizophrenia tell us about the nature of subjectivity? A psychopathological investigation, “*Phenomenology and the Cognitive Sciences*”, 17: 629-642.
- Subramanian D., Alers A., & Sommer M. A. (2019) Corollary discharge for action and cognition, “*Biological Psychiatry: Cognitive Neuroscience and Neuroimaging*”, 4(9): 782-790.
- Synofzik M., Thier P., Leube D. T., Schlotterbeck P. & Lindner A. (2010) Misattributions of agency in schizophrenia are based on imprecise predictions about the sensory consequences of one’s actions, “*Brain*”, 133(1): 262-271.
- Szczotka J. & Majchrowicz B. (2018) Schizophrenia as a disorder of embodied self, “*Psychiatr Pol*”, 52(2): 199-215.
- Tan D. P., Carter O., Marshall D. R. & Perrykkad K. (2023) Agency in schizophrenia and autism: a systematic review, “*Frontiers in Psychology*”, 14, 1280622.
- Thakkar K. N. & Rolfs M. (2019) Disrupted corollary discharge in schizophrenia: evidence from the oculomotor system, “*Biological Psychiatry: Cognitive Neuroscience and Neuroimaging*”, 4(9): 773-781.

- Tschacher W., Giersch A. & Friston K. (2017) Embodiment and schizophrenia: a review of implications and applications, "Schizophrenia bulletin", 43(4): 745-753.
- Von Holst E. & Mittelstaedt H. (1950) Das reafferenzprinzip, "Naturwissenschaften", 37: 464-476.
- Wurtz R. H. (2018) Corollary discharge contributions to perceptual continuity across saccades, "Annual review of vision science", 4: 215-237.



CHRISTOPHER COLUMBUS

COLUMBUS'S HEAD

# Eterni o effimeri?

## Come evolvono i significati dei monumenti e del loro volto

Federico Bellentani\*

---

\* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione. Questo articolo fa parte di FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies, progetto finanziato da ERC (European Research Council) nell'ambito del programma Horizon 2020 (Grant Agreement n. 819649).

## 1. Introduzione

Tra le istituzioni investite del potere di erigere monumenti e memoriali, prevale l'idea che la loro principale funzione sia preservare, a perpetuo ricordo, eventi e personalità ritenuti fondamentali e meritevoli di essere tramandati alle generazioni future. I monumenti sono così considerati testimoni tangibili del passato concepiti in modo tale che i loro significati sembrino perdurare all'infinito una volta eretti. L'etimologia del termine "monumento", derivato dal latino *monere* che significa "far ricordare", sottolinea questa natura del monumento come manifestazione attraverso cui il passato si rivela nel presente e verso il futuro. Questa concezione si riflette ancor più chiaramente nel concetto di "memoriale", derivato dal tardo latino *memoriale(m)* "che serve di memoria", per ricordare individui deceduti a causa di eventi come violenze di massa, guerre e calamità naturali, così come figure di spicco riconosciute nel loro tempo. Come osserva Andrea Pinotti, i monumenti e i memoriali rappresentano una particolare articolazione spazio-temporale proiettata verso un futuro in cui essi verranno continuamente reinterpretati:

[I monumenti sono] oggetti architettonici e scultorei (oggi anche digitali) che, articolando uno spazio, condensano in sé il tempo. Veri e propri cronotopi, dunque, dispositivi mnestici materiali i cui si precipita la memoria delle culture e delle comunità, dinamo che accumulano l'energia del passato — di un evento, di un eroe — e la tengono in serbo per un futuro che la sappia riattivare, fare presente, trasmettere a sua volta a un futuro. Che a sua volta la interpreterà, la fraintenderà, la manipolerà, se ne riapproprierà. (Pinotti 2023: 8)

È fondamentale comprendere che il patrimonio culturale, di cui monumenti e memoriali fanno parte, è una selezione curata di elementi fatta dalle istituzioni come lo stato, le autorità locali e i dipartimenti di beni culturali: un costrutto modellabile secondo le intenzioni di coloro che detengono il potere di crearlo, fondamento per la costruzione della memoria culturale di una comunità di persone. Come parte di questo costrutto, monumenti e memoriali hanno il potere di presentare narrazioni storiche dominanti, influenzando la comprensione del presente e promuovendo determinate aspirazioni per il futuro. Per l'Unione Europea, il patrimonio culturale ha una funzione trasmissiva ed educativa, rappresentando un tessuto intricato di espressioni culturali e creative tramandate dalle generazioni precedenti e affidate come eredità a quelle future. L'UE si impegna a facilitare la conservazione di questo patrimonio culturale e a trasmetterlo a beneficio delle generazioni successive. Questa funzione trasmissiva ha origini antiche: architetti, muratori, scalpellini e taglia-pietre delle cattedrali medievali dedicavano anni della loro vita al lavoro sapendo che non avrebbero mai visto il completamento dell'opera. Il loro impegno era un contributo a qualcosa di più vasto, sia nello spazio che nel tempo. Il concetto di *cathedral thinking* riflette proprio questa progettualità a lungo termine, volta al beneficio delle generazioni future (Chritchlow 2022).

Ma i monumenti e i memoriali sono caratterizzati da due apparenti paradossi. In primo luogo, una volta che gli eventi e le identità del passato sono plasmati nei monumenti, essi stessi possono indurre al loro oblio: i fatti e le personalità in loro rappresentate sono quindi ben lontane dall'essere ricordate per l'eternità. In secondo luogo,

sebbene i monumenti siano costruiti per resistere nel tempo, i loro significati sono estremamente fluidi. Da un lato sembra che un requisito della monumentalità sia quello della durevolezza eterna, che permette di trasmettere in oggetto significati del passato verso il futuro; dall'altro, nulla è più volubile dei significati dei monumenti che diventano riflesso dei cambiamenti culturali, delle interpretazioni del passato e dell'evoluzione delle relazioni sociali.

Questo articolo si propone di esplorare la temporalità dei significati di monumenti e memoriali, che i loro autori considerano eterni, ma in realtà sono estremamente dinamici e volubili: quanto *durano* i significati dei monumenti così come sono stati pensati dai loro autori e come cambiano nel tempo? Nel rispondere a questa domanda, l'articolo si concentra sul volto come elemento centrale dei monumenti. La presenza dei volti nei monumenti trascende le culture e abbraccia tutta la storia umana. In questo articolo il volto diventa oggetto di ricerca per riflettere sulla spazialità, temporalità e durata dei significati dei monumenti. Prima di addentrarci nell'analisi, il prossimo paragrafo delinea le fondamenta teoriche e metodologiche fornite dalla semiotica per esaminare il concetto di infinito e l'interconnessione tra temporalità e spazialità. Successivamente, il paragrafo 2 offre una breve esplorazione dell'approccio semiotico alla memoria e alla storia, essenziale per esplorare la temporalità dei significati dei monumenti concentrandosi sulla presenza (o assenza) di volti in essi rappresentati (paragrafo 3).

## **2. L'infinito, il tempo e lo spazio in semiotica**

I monumenti e i memoriali sono concepiti per preservare il loro oggetto di commemorazione nella memoria eterna, destinata a non svanire mai, a essere in un qualche modo infinita. In semiotica, il concetto di infinito è stato studiato da diverse prospettive. Dal punto di vista cognitivo e linguistico, come illustrato da Massimo Leone (2012: 116), il nostro cervello agisce come una “macchina delle illusioni” in grado di generare infinite alternative di una particolare situazione attraverso il linguaggio:

[...] il linguaggio sarebbe un dispositivo cognitivo particolarmente sofisticato che consente a certi esseri viventi di produrre, attraverso i meccanismi della ricorsività simbolica, infinite alternative potenziali a una situazione particolare, sia essa percepita come uno stato di realtà presente nel quale un essere vivente sia immerso, uno stato di realtà passato che sia stato memorizzato, o un futuro stato di realtà che ci si aspetti segua a quello presente. (Leone 2012: 116)

Questo attributo, secondo Leone (2012: 121), costituisce la base delle religioni storiche capaci di regolare una sorta di “sentimento d'infinito” attraverso specifiche modulazioni di accessibilità. Tali presupposti sono fondati anche su un concetto della semiotica di Charles S. Peirce, secondo il quale ogni pensiero precedente suggerisce qualcosa al successivo, poiché ogni pensiero-segno viene costantemente tradotto in quello seguente, essendo ogni intuizione o cognizione determinata dalle cognizioni precedenti. Questo susseguirsi infinito di associazioni mentali è ciò che Peirce definisce semiosi illimitata (Peirce 1931–1966). Ogni segno attiva percorsi interpretativi multipli e, come tale, è plurivoco. Tale molteplicità di significati può

portare a interpretare un segno in base a qualsiasi idea a esso liberamente associata. L'interpretazione logico-finitale è dunque solo un'ipotesi interpretativa tra le possibili.

Tuttavia, esiste un limite logico definito dall'universo del discorso: un universo illimitato includerebbe l'intero regno del logicamente possibile, mentre le nostre interpretazioni quotidiane operano di fatto in un universo selezionato di volta in volta. Questo modello riduce il numero delle ipotesi e delle combinazioni. Pertanto, esiste un'interpretazione guidata dagli abiti culturali verso un senso comune, che permette di affrontare la complessità del processo interpretativo in modo efficace. Anche i testi possono orientare i lettori verso una specifica interpretazione: come illustrato da Eco (1979), gli autori empirici costruiscono il loro Lettore Modello facendo ipotesi sui tratti culturali, i gusti e i bisogni del pubblico. Di conseguenza, prevedono e contemporaneamente costruiscono il loro pubblico, enfatizzando certe interpretazioni e nascondendone altre (Eco 1979).

Anche se gli autori cercano di controllare le interpretazioni, i testi non funzionano semplicemente come meri apparati comunicativi per imprimere direttamente significati (Eco 1984). I testi sono dunque spazi dialogici in cui autori e lettori continuano incessantemente a negoziare le loro interpretazioni, riconducenti a un concetto di semiosi che abbraccia una miriade di diverse interpretazioni. Questo vale anche per i monumenti: costruiti per trasmettere determinate narrazioni storiche, i loro significati sono estremamente dinamici e volubili. I monumenti possiedono una natura multitemporale: possono essere inaugurati con grande pompa, per poi cadere nell'oblio fino a

rimanere ignorati nello spazio urbano. Possono poi ritornare alla ribalta, risvegliati da nuovi dibattiti che mettono in discussione i loro significati. Le istituzioni responsabili della costruzione dei monumenti lottano contro questa multitemporalità, promuovendo una narrazione storica dominante, un'interpretazione idealizzata di un passato specifico costellato da elementi, eventi e identità allineati con la loro visione del mondo. Questa narrazione contribuisce a delineare dinamiche sociali di inclusione ed esclusione nel presente e a fornire visioni specifiche del futuro. Per questo motivo, insieme agli scopi commemorativi, i monumenti possono presentare significati politici e legittimare il potere di coloro che li hanno costruiti.

Tuttavia, nel corso del tempo, le interpretazioni dei monumenti possono divergere notevolmente dalle intenzioni originali dei loro autori. Le ricerche sulle controversie riguardanti i monumenti e i memoriali si sono concentrate in particolare sulla dimensione spaziale. Se un monumento crea problemi in un determinato contesto culturale, occorre considerare la sua rimozione o ricollocazione affinché, sottraendolo alla vista, si possa annullare o quantomeno ridurre il suo peso ideologico (Ehala 2009). La questione temporale è stata meno esplorata, riducendola a una serie di cause geopolitiche, senza affrontare veramente la domanda sul perché i significati di un monumento rappresentassero un problema in quel momento specifico (oltre che in quel luogo).

La semiotica fornisce strumenti per riflettere sulla temporalità dello spazio. Volli (2021: 49) spiega che la semiotica, in origine, usasse strumenti acronici: secondo l'autore, fin dai tempi antichi il segno si caratterizza come un richiamo istantaneo privo di una dimensione

temporale, una pura relazione logica tra due elementi, la quale non si dipana nel corso del tempo. Il pensiero strutturalista che prende origine dalle lezioni di Ferdinand de Saussure, pur riconoscendo l'esistenza di un flusso temporale (diacronia), ha proposto metodologie principalmente sincroniche, focalizzate sui valori e sulle relazioni presenti simultaneamente, senza considerare distanze temporali (Volli 2021). Questo limite viene superato dalla semiotica generativa di Greimas: nel *Dizionario* di Greimas e Courtés (1982 [1979]), la voce temporalizzazione viene definita come l'effetto di specifici dispositivi discorsivi che regolano il tempo nei testi. Ma la temporalità sta alla base del concetto stesso di percorso generativo: il tempo è sempre considerato nella prospettiva del racconto, esso stesso conferisce significato al tempo. Si passa così da una concezione essenzialmente sincronica del segno a una visione diacronica della narratività. Come spiega ancora Volli:

Se il senso si manifesta sempre in narrazioni, ciò vuol dire che l'oggetto della semiotica ha sempre una natura temporale. Non ci sono storie che non accadano nel tempo, che non si fondino sull'opposizione fra un prima e un dopo. Ma non si tratta di un tempo naturale, che sia quello continuo e orientato della fisica newtoniana, o quello granulare della quantistica, o quello ciclico delle cronologie e di certe religioni. Il tempo della semiotica è segnato da una serie orientata di tappe che noi cerchiamo di catturare attraverso dispositivi metalinguistici come lo schema canonico della narrazione. (Volli 2021: 50)

Le riflessioni sulle diverse configurazioni spazio-temporali hanno un ruolo centrale nelle specifiche branche della semiotica dello spazio e dell'architettura. Per esempio, Pierre Pellegrino — che fondò l'*Associazione*

*Internazionale di Semiotica dello Spazio*, alla quale in seguito volle aggiungere *e del Tempo* nel nome — ha affrontato il tema della temporalizzazione dell'architettura. Secondo Pellegrino (2010), l'architettura riflette concetti temporali come tradizione, tendenze e mode, incorporandoli nelle forme spaziali e li incarna nelle forme spaziali. Come risultato di un progetto che costituisce un atto di configurazione, l'architettura è capace di strutturare un tempo-spazio che genera determinate pratiche e relazioni all'interno dello spazio. Questa concezione sottende anche alla semiotica del paesaggio, la quale interpreta il paesaggio come il prodotto di processi spaziali e storici, suscettibili di essere interpretati e utilizzati come tracce (inclusi monumenti e memoriali) per plasmare l'identità di una società o cultura.

[...] Landscape is shaped in time and is necessarily a historical phenomenon. It preserves traces of what has been or is important (natural and cultural heritage). These traces can be interpreted and are used for identity building. (Lindstrom et al. 2014: 113)

Anche al di fuori dei confini della semiotica, sono stati compiuti sforzi per sviluppare un approccio semiotico al tempo e alla temporalità. Ad esempio, già nel 1987, il sociologo Eviatar Zerubavel ha esplorato la temporalità dal punto di vista semiotico, considerandola un costrutto di significato quasi linguistico. L'autore ha illustrato gli elementi del linguaggio del tempo e ha spiegato come individui e società li utilizzino nel loro discorso facendo riferimento a diverse dimensioni temporali come durata, velocità, frequenza e ritmo. Più recentemente, Richard J. Parmentier (2007) è tornato sul tema analizzando da un punto di vista semiotico diversi piani di temporalità nel

linguaggio, tra cui l'indicizzazione in tempo reale, la diacronia dei codici e i costrutti culturali del tempo.

Nonostante questi contributi, manca ancora una riflessione semiotica capace di esaminare le intricate relazioni tra il tempo e lo spazio, nonché la perdurabilità dei significati del paesaggio e delle forme costruite. In questo contesto, ci si serve di tali contributi per porre l'accento sul tempo, oltre allo spazio, nell'analisi dei significati dei monumenti e dei memoriali e più in generale delle espressioni esterne della memoria culturale. Si tratta quindi di collegare una semiotica sincronica dei monumenti, che esplora il significato originale al momento della creazione da parte degli autori, con una semiotica diacronica che investiga l'evoluzione nel tempo dei significati, delle interpretazioni e delle pratiche associate ai monumenti.

Ciò su cui la semiotica ha maggiormente influito è la comprensione della storia, del passato e del modo in cui essi vengono trasformati attraverso il racconto e conservati nella memoria culturale attraverso i testi, come spiega il prossimo paragrafo.

### **3. Storia e memoria in semiotica**

Oltrepassando il concetto psicologico di memoria come facoltà mentale, la semiotica ha studiato la memoria come fenomeno esterno alla mente umana, analizzando le manifestazioni in testi, documenti, oggetti quotidiani e forme costruite (Violi 2014). In particolare, l'analisi semiotica ha enfatizzato la connessione tra memoria e spazio, concentrando l'attenzione sul concetto di “luoghi della memoria” di Pierre Nora (1996: XVII), ovvero siti in cui la memoria

nazionale di un paese viene cristallizzata in configurazioni plastiche e figurative capaci di delimitare e modellare il contenuto del ricordo. Seguendo questa prospettiva, i semiotici hanno esaminato i modi in cui dispositivi materiali articolano uno specifico discorso sul passato (Violi 2014), analizzando casi di studio come musei (Pezzini 2011; Violi 2014), monumenti e memoriali (Peet 1996; Auster 1997; Elsner 2003; Pezzini 2006; Sozzi 2012; Abousnougou e Machin 2013; Krzyżanowska 2016; Bellentani e Panico 2016; Huebner e Phoocharoensil 2017; Panico 2018; Bellentani 2021) o il processo di monumentalizzazione di intere aree urbane (Ostrowetsky 2002).

Alla base di questa ricerca giace l'assunto che la memoria culturale sia un processo attraverso il quale una comunità costruisce e mantiene narrazioni storiche per definire quali aspetti del passato devono essere ricordati e quali oscurati (Assmann e Czaplicka 1995). Essa diviene dunque un testo e, come tale, è plasmabile per soddisfare le intenzioni di un autore che la costruisce attivamente, ordinando, modellando, filtrando gli eventi. Così, le narrazioni storiche sono inevitabilmente selettive e soggettive. Come spiega Ricoeur (2000), la storia non è una semplice registrazione neutrale e accurata degli eventi passati, un mero deposito di fatti, eventi e identità passati, né possiede uno status ontologico. Secondo l'autore, l'epistemologia storica evolve attraverso diverse fasi, dalla documentazione alle interpretazioni, dalla sua spiegazione e infine alla rappresentazione attraverso la scrittura e la lettura. Le rappresentazioni storiche risultano dalla costruzione narrativa in cui fatti, eventi e identità del passato vengono selezionati e combinati. Di conseguenza, le narrazioni storiche sono potenti strumenti in grado di determinare

specifici discorsi su passato, presente e futuro. Il potere della storiografia è diventato un tema di riflessione filosofica soprattutto grazie a Michel Foucault e Michel de Certeau. Foucault ha illustrato come discorso e potere siano intrinsecamente connessi:

In any society, there are manifold relations of power which permeate, characterize and constitute the social body, and these relations of power cannot themselves be established, consolidated nor implemented without the production, accumulation, circulation and functioning of a discourse. (Foucault 1980: 93)

Plasmare le narrazioni storiche, dunque, agevola l'esercizio contemporaneo del potere promuovendo visioni del mondo dominanti e influenzando dinamiche sociali di inclusione ed esclusione. La selezione e l'omissione giocano un ruolo fondamentale in questa (ri)scrittura della storia. Attraverso l'esplorazione del rapporto tra storia e religione, de Certeau (1988) ha descritto la scrittura della storia come uno strumento per legittimare il potere politico. Ha sostenuto che la storiografia occidentale sia stata prodotta all'interno di un contesto coloniale, trascurando e reprimendo le tradizioni e le voci dei popoli nativi. Per de Certeau, la storia occidentale moderna ha segnato l'inizio di una frattura tra passato e presente. Gli storici sono stati incaricati di colmare questo vuoto attraverso il discorso, poiché solo attraverso di esso il passato è diventato apparente e descrivibile. La scrittura della storia, quindi, implica un movimento continuo tra assenza e presenza, situato in un luogo da cui il passato viene reinterpretato nel presente. Questa pratica, per de Certeau, ha una dimensione spaziale: scrivere la storia significa ricreare il passato nel presente da una posizione situata in quest'ultimo,

permettendo così di comprendere il passato da una prospettiva attuale e anticipare il futuro in modo significativo.

Questo articolo adotta un approccio “costruttivista” alla conoscenza storica, considerando la storia come un discorso intenzionalmente plasmato dalle élite nazionali per raggiungere i loro obiettivi. I monumenti e i memoriali fungono da veicoli per costruire questo discorso, diffondendo narrazioni storiche dominanti. Tuttavia, le interpretazioni dei monumenti restano aperte a una molteplicità di punti di vista, influenzate dalle prospettive individuali dei lettori, i quali possono, a loro volta, generare nuove interpretazioni e persino costruire nuovi monumenti che sfidano quelli istituzionali. Basandosi sulle premesse teoriche e metodologiche presentate fin qui, il paragrafo successivo analizza i significati dei monumenti concentrandosi sul loro volto rappresentato.

#### **4. I significati dei monumenti e i loro volti: quanto dura un monumento?**

Questo paragrafo esplora la temporalità dei significati dei monumenti e memoriali concentrandosi sulla presenza (o assenza) di volti in essi rappresentati. I volti sono un nodo essenziale nell’esistenza umana e svolgono un ruolo cruciale nella definizione dell’identità individuale. Sono testi costantemente investiti da diverse interpretazioni e pratiche (Leone 2021b). La visibilità e il riconoscimento del volto sono legati all’identità e al posizionamento sociale delle persone (Marino 2021): gli incontri faccia a faccia, che siano di persona o mediati dalle tecnologie digitali,

sono eventi primordiali di comunicazione e di creazione di significato, una apertura verso l'altro (Lévinas 1961).

La presenza dei volti nei monumenti, come loro elemento centrale, trascende le culture e abbraccia tutta la storia umana: gli esempi sono molteplici e variegati, spaziando dalla maestosità del viso della Grande Sfinge di Giza in Egitto alle espressioni delle statue delle cattedrali gotiche; dai volti armoniosi della statuaria greco-romana alle commoventi raffigurazioni di dolore dei soldati presenti nei memoriali delle guerre mondiali; e ancora, si estendono oltre le tradizioni occidentali, come le facce di pietra nel tempio di Angkor Wat in Cambogia e le emblematiche statue Moai dell'Isola di Pasqua in Polinesia.

I volti rappresentati nei monumenti hanno una dimensione visiva e politica. La dimensione visiva comprende gli aspetti tangibili dei monumenti. Il loro design visivo ha anche il potenziale di comunicare specifici messaggi politici e perpetuare relazioni di potere che si allineano con il contesto culturale in cui sono creati. Inoltre, i monumenti non possono essere studiati senza tenere conto del contesto culturale in cui si inseriscono: la cultura gioca un ruolo significativo nel generare determinate interpretazioni sia nei progettisti che negli utenti, influenzando anche azioni e interazioni intorno a loro. A loro volta, i monumenti trasmettono significati culturali nello spazio, contribuendo alla continua ridefinizione della cultura. Le diverse culture rappresentano in modo diverso i volti nei monumenti strutturando determinate “facesphere” (Leone 2021a:

276) capaci di definire specifiche strategie d'identità etniche e nazionali<sup>1</sup>.

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, i monumenti e i memoriali sono stati concepiti considerando come entità eternamente incise nella loro materialità. Essi nascono dalla necessità di delineare un'identità nazionale o culturale in contrapposizione ad altre. Pertanto, rivestono un ruolo centrale nelle politiche identitarie nazionali, specialmente in periodi di crisi o di transizione tra sistemi politici o regimi e dopo eventi traumatici come le guerre civili: negli Stati Uniti, durante gli anni Sessanta dell'Ottocento, si assistette a un'esplosione di fervore statuario e memorialistico (*statue- o memorial-mania*) scaturito dal trauma della Guerra Civile (Testi 2023). Questa manifestazione evidenziò come la nascita e il rafforzamento della nazione venissero affidati anche ai monumenti, considerati anch'essi eterni come la nazione stessa. Attraverso di essi si celebravano idee, eventi e persone considerate meritevoli di onorare per sempre.

L'eternità dei memoriali è spesso ricordata anche nei discorsi di inaugurazione degli stessi. Nel maggio del 1921, il Presidente degli Stati Uniti Warren G. Harding pronuncia un discorso in onore dei soldati caduti nella Prima Guerra Mondiale. Egli sottolinea che le commemorazioni e i memoriali non sono destinati ai defunti, che non possono percepirli, ma piuttosto ai vivi e alla patria, che traggono nuova speranza eterna dal sacrificio, offrendo una sorta di compensazione al dolore. Nel discorso riportato qui sotto, il Presidente Harding compie

---

<sup>1</sup> Per un'analisi esaustiva del significato dei volti all'interno dei monumenti e dei memoriali si veda Bellentani 2023.

un'enumerazione della parola "eternal" che è sia l'eterno riposo dei defunti, ma anche l'eterna giustizia e gloria che i soldati, con il loro sacrificio, hanno riportato all'eterna patria, motivo per cui i vivi devono essere eternamente riconoscenti.

[...] we never before sent so many to battle under the flag in foreign land, never before was there the impressive spectacle of thousands of dead returned to find eternal resting place in the beloved homeland. [...]

These dead know nothing of our ceremony today. They sense nothing of the sentiment or the tenderness which brings their wasted bodies to the homeland for burial close to kin and friends and cherished associations. These poor bodies are but the clay tenements once possessed of souls which flamed in patriotic devotion, lighted new hopes on the battle grounds of civilization, and in their sacrifices sped on to accuse autocracy before the court of eternal justice.

[...] Every funeral, every memorial, every tribute is for the living — an offering in compensation of sorrow. When the light of life goes out there is a new radiance in eternity, and somehow the glow of it relieves the darkness which is left behind.

Never a death but somewhere a new life; never a sacrifice but somewhere an atonement; never a service but somewhere and somehow an achievement. These had served, which is the supreme inspiration in living. They have earned everlasting gratitude, which is the supreme solace in dying.

No one may measure the vast and varied affections and sorrows centering on this priceless cargo of bodies — once living, fighting for, and finally dying for the Republic. One's words fail, his understanding is halted, his

emotions are stirred beyond control when contemplating these thousands of beloved dead. I find a hundred thousand sorrows touching my heart, and there is ringing in my ears, like an admonition eternal, an insistent call, “It must not be again! It must not be again!” God grant that it will not be, and let a practical people join in cooperation with God to the end that it shall not be. (Harding 1921 in Miller Center, corsivo dell’autore)

Nei memoriali, lo sguardo e il volto sono una risorsa semiotica che assume diversi significati a seconda della cultura di riferimento (Abousnnouga e Machin 2013). I volti e gli sguardi dei soldati immortalati nei memoriali della Prima Guerra Mondiale testimoniano questa loro presunta eternità. Qui, lo sguardo dei soldati non si incrocia con quello dello spettatore, che rimane semplice osservatore della scena, senza alcuna interazione con il soggetto rappresentato. Come per esempio nel memoriale di Oldham in Fig. 1, gli sguardi dei soldati elevati sui piedistalli rimangono fissi, rivolti a uno spazio e a un tempo ideali, senza rivelare emozioni specifiche. L’orrore stesso della guerra e della violenza è assente, sostituito dalla solidità eterna dei valori elevati della classicità. Le rappresentazioni fisiognomiche sono stereotipate e tendono a creare l’illusione di un’identità etnica uniforme. I progettisti si basano su una determinata “facesphere” (Leone 2021a: 276) che definisce il discorso identitario, etnico e nazionale di riferimento.

Typically, the represented participant soldiers in the memorials share faces of perfect symmetrical proportions, square jaws, long slim noses and almond-shaped eyes, their faces can never be considered either plain or unattractive. Lock of hair are carved consistently. (Abousnnouga and Machin 2013: 111)

Nei paesi che hanno vissuto sotto regimi sovietici o socialisti persiste l'idealizzazione del soldato votato alla gloria e al sacrificio, ritratto nella sua tipica monumentalità.



**Fig. 1 – Lo sguardo rivolto verso il cielo dell'artigliere rappresentato nel memoriale di Oldham (Manchester) che commemora i soldati uccisi nella Prima Guerra Mondiale. Licenza Creative Commons.**



**Fig. 2 – Il Memoriale per i soldati sovietici nel Treptower Park di Berlino è dedicato all’Armata Rossa. Costruito tra il 1946 e il 1949 su progetto dell’architetto Yakov Belopol’skij, ospita le tombe di circa 5.000 soldati sovietici caduti durante la battaglia di Berlino, avvenuta nei mesi di aprile e maggio del 1945. Licenza Creative Commons**

I monumenti dedicati ai soldati caduti durante la Seconda Guerra Mondiale — quella che nelle narrazioni storiche sovietiche, e ancora oggi russe, viene celebrata come la Grande Guerra Patriottica — presentano volti standardizzati con il volto rivolto verso l'infinito, risuonando con il tema comunista di un futuro eterno e glorioso. Questi volti standardizzati, simbolicamente rappresentativi di tutti gli uomini e le donne sovietiche, si ergono grandiosi e distanti dallo spettatore, accentuando l'enormità delle forme monumentali.

Basti pensare ai soldati raffigurati nei memoriali dell'Armata Rossa a Vienna o al monumento di guerra sovietico nel Parco Treptower di Berlino (Fig. 2), così come ai numerosi altri memoriali disseminati nei territori un tempo sotto il dominio dell'Unione Sovietica nell'Europa orientale, in Russia e nell'Asia centrale.

Nel contesto socialista, al di là della statuaria, alcuni architetti hanno adottato il concetto di infinito all'interno dei progetti monumentali. Per esempio, l'architetto Georgi Stoilov ha proposto il design per un memoriale in occasione dell'anniversario della fondazione del Partito Comunista Bulgaro, sito a Buzludzha in Bulgaria. Profondamente influenzato dallo stile Brutalista e da ispirazioni tratte da Mies van der Rohe, Gropius e Le Corbusier, nonché dai film di fantascienza degli anni '50, Stoilov ha mirato a creare un monumento senza tempo che mescolasse motivi antichi e futuristici nel suo design. Nella sua concezione poetica, la forma circolare è stata adottata per simboleggiare l'infinito, rimandando al tema della costruzione di un futuro glorioso. Al suo interno, i mosaici riprendono i volti ingigantiti dei leader socialisti, come nei monumenti o nella cartellonistica di propaganda, in

contrasto con i volti anonimi e innumerevoli delle masse (Soro 2021).

Tuttavia, l'idea di infinito non sempre fu ben accolta dai regimi socialisti: la Colonna Infinita di Constantin Brâncuși (1937–38) a Târgu-Jiu, in Romania, fu considerata un esempio di arte degenerata durante il periodo socialista, tanto che vi furono vari tentativi di abbatterla. Commissionata dalla Lega Femminile di Gorj per onorare i soldati che difesero Târgu-Jiu dai tedeschi durante la Prima Guerra Mondiale, la colonna, alta 30 metri, è composta da moduli piramidali di zinco rivestiti di ottone, fissati su una spina d'acciaio. Estendibile e modulabile all'infinito, essa rappresenta simbolicamente l'infinito sacrificio dei soldati rumeni<sup>2</sup>.

L'idea dell'eternità del monumento crolla progressivamente nel secondo dopoguerra. I memoriali della Seconda Guerra Mondiale usano nuove rappresentazioni del volto per contrapporsi agli ideali di quelli costruiti fino a quel momento. Qui, i volti non incarnano più l'aspirazione alla virtù e alla perfezione, ma piuttosto esprimono il dolore, talvolta segnati dalle ferite e dagli orrori del conflitto. Pur persistendo forme figurative, essi assumono una natura sempre più astratta e simbolica: in particolare, i memoriali dell'Olocausto manifestano l'impossibilità di tradurre la tragedia in pietra. Alcuni di essi, come il memoriale dell'Olocausto a Volos, in Grecia, ritraggono individui che coprono il volto con le mani, simboleggiando l'incapacità di guardare direttamente l'accaduto.

---

<sup>2</sup> Per un'approfondita analisi di quest'opera da parte della semiologia dell'arte si veda Corrain 2024.

L'eternità del monumento si dissolve ulteriormente a partire dagli anni '80 con l'emergere dei contro- e anti-monumenti<sup>3</sup>, che si contrappongono alla durevolezza idealmente eterna dei monumenti classici, proponendo soluzioni più flessibili e dinamiche. Nascono così monumenti effimeri, transitori o addirittura nascosti (Pinotti 2023). Ci sono anche monumenti "immergenti" (Pinotti 2023: 121), come il Monumento contro il Fascismo di Amburgo, progettato da Jochen Gerz ed Esther Shalev-Gerz. In una piazza, i due artisti hanno eretto una colonna rivestita di piombo invitando gli utenti a firmarla come impegno a rimanere vigili contro il fascismo. Man mano che le firme coprivano il monumento, esso veniva gradualmente abbassato nel terreno fino a scomparire, come gli autori si auspicavano facesse qualsiasi altra forma di ultranazionalismo. Quest'opera si contrappone alla tradizionale logica monumentale: essa è realmente compiuta una volta che scompare (anziché una volta eretto nella sua verticalità); inoltre, include il ruolo attivo dello spettatore per la sua effettiva realizzazione; infine, non ha una forma precisa, un processo definito: è piuttosto un esperimento che può riuscire (o meno). Il monumento infatti è riuscito solo in parte, attraendo anche molte scritte neofasciste e altri messaggi opposti a quelli che il progetto voleva veicolare. In questo tipo di monumenti, anche le logiche di rappresentazione del volto nei soggetti rappresentati cambiano:

---

<sup>3</sup> I contro-monumenti sono "soluzioni memoriali relative all'Olocausto e al difficile (per alcuni impossibile) compito della sua commemorazione" (Pinotti 2023: 11). Gli anti-monumenti, invece, sono memoriali espressi in opposizione ad altri costruiti prima, da un'istituzione o un regime che si vuole deliberatamente contestare.

il volto sparisce nella concettualità delle soluzioni e nelle performance anti-monumentali.



**Fig. 3 – La statua di Cristoforo Colombo, eretta nel 1984 a Waterbury, CT, ha visto la rimozione della sua testa il giorno dell'Indipendenza del 2020, a causa del ruolo di Colombo come iniziatore del colonialismo. Licenza Creative Commons**

Dalla seconda metà del 2000, e sempre più dopo il 2010, l'eternità dei significati dei monumenti e dei memoriali

viene messa in discussione a causa delle molte controversie nate sulla spinta della cosiddetta *woke* o *cancel culture*. Così, statue di personalità che i loro autori consideravano venerabili per sempre sono state messe in discussione, talvolta vandalizzate dai manifestanti o rimosse dalle autorità stesse. In alcuni casi, le statue che rappresentavano personalità portatrici di ideali colonialisti o razzisti sono state decapitate e vandalizzate (Fig. 3), processo che in inglese si chiama proprio *de-facement*.

## 5. Conclusioni

Questo articolo riflette sull'evoluzione, nel tempo e nello spazio, dei significati dei monumenti e dei memoriali, a partire dai significati che il volto dei soggetti rappresentati assume. Sebbene inizialmente concepiti come eterni dai loro creatori, i significati dei monumenti si rivelano invece fluidi e mutevoli, riflettendo le trasformazioni sociali, politiche e culturali.

Questo è il paradosso che i monumenti istituzionali spesso affrontano: costruiti per durare e resistere al passare del tempo al fine di celebrare eventi e persone importanti *ad perpetuam rei memoriam*, in realtà i loro significati sono estremamente fluidi, riflesso dei cambiamenti culturali, delle interpretazioni del passato e dell'evoluzione delle relazioni sociali e dell'identità nazionale (Belentani 2021). Gli utenti interpretano i monumenti in modi che possono divergere o addirittura contrastare le intenzioni originali dei loro costruttori. Pertanto, la permanenza nello spazio pubblico di monumenti che rappresentano valori culturali superati o visioni dei regimi passati può diventare problematica. È per questo che i

monumenti, una volta simboli del potere delle élite, possono trasformarsi in luoghi di protesta, come accaduto con numerose statue confederate negli Stati Uniti dopo la sparatoria di Charleston nel 2015, e ancora dopo l'omicidio di George Floyd nel 2020. In altri casi, possono diventare oggetto di derisione, disprezzo o ironia, come nel caso del Vittoriano, sarcasticamente definito dai romani macchina da scrivere.

Il secondo paradosso dei monumenti è che una volta che gli eventi e le identità del passato prendono forma nel memoriale, esso stesso può indurci a dimenticarli, tanto che la storica Mary Beard (2021) li ha definiti una “costosa carta da parati” per sottolineare la loro scontata visibilità. Anche la famosa lezione di Robert Musil (1987 [1927]) — che nulla sia così invisibile come i memoriali — dimostra che essi non servono da supporto alla memoria, bensì diventano meccanismi di oblio il cui aspetto materiale resiste nel tempo grazie all'inerzia. Nonostante siano costruiti con grandiosità e importanza, i monumenti rischiano di essere trascurati e dimenticati nella vita quotidiana.

Nell'improbabile speranza di rimanere eterni, tra i monumenti contemporanei ce ne sono alcuni che si sono ispirati direttamente al concetto di infinito. Il Memoriale dell'Onda Infinita di Birmingham è dedicato alle vittime britanniche degli attacchi terroristici di Sousse e Bardo del 2015. Il memoriale è costituito da 31 barre metalliche, ognuna rappresentante una delle vittime, che si intrecciano tra loro formando un'unica onda. I nomi delle vittime sono incisi sulle barre e al loro interno inseriti messaggi rivolti alle vittime dai loro familiari e amici. Il monumento *Al Infinito* di César Manrique, sull'isola La Palma delle Canarie, è una struttura di circa undici metri

realizzata per l'inaugurazione dell'Osservatorio Astrofisico del Roque de Los Muchachos nel 1985. Legato ai concetti dell'infinità dell'universo, secondo le istituzioni il monumento avrebbe dovuto diventare un importante luogo panoramico dell'isola, ma così non è accaduto. A Campeche in Messico, il monumento di Naach K'inil (che significa "verso l'infinito" in lingua Maya) è stato costruito per commemorare il 150° anniversario dell'emancipazione politica dello stato. Il monumento include una sfera che funge da deposito eterno della cultura: al suo interno sono presenti una serie di opere contemporanee che verranno svelate solo nel 200° anniversario dell'indipendenza messicana nel 2058. Sempre in Messico, in mezzo a un'autostrada vicino al confine con il Texas, c'è un monumento lasciato a se stesso che ricorda il simbolo dell'infinito. Tutti monumenti nati dall'idea di infinito, ma spesso nell'oblio o dimenticati.



**Fig. 4 – Il monumento all'infinito di César Manrique, sull'isola La Palma delle Canarie.**

L'articolo costituisce un primo passo per connettere una semiotica sincronica dei monumenti — che analizza il significato originario al momento della sua ideazione da parte dei suoi autori — con una semiotica diacronica che esplora l'evoluzione nel tempo dei significati, delle interpretazioni e delle pratiche correlate ai monumenti. In questo contesto, il volto emerge come una risorsa semiotica cruciale per plasmare determinate relazioni con il pubblico e per suscitare specifiche percezioni di eternità o transitorietà: dallo sguardo rivolto all'infinito dei soldati rappresentati nei memoriali commemorativi delle guerre mondiali e nei regimi socialisti, fino ai volti che si contorcono e si nascondono per sfuggire agli orrori da esse derivati. Volti che si dissolvono nella concezione dei contro- e anti-monumenti e ancora i volti decapitati delle statue oggi diventate controverse.

Nel proseguire questa ricerca, è importante mantenere un punto fermo riguardo al concetto di infinito emerso dalle riflessioni dell'articolo: ciò che è effettivamente infinito è la catena di memoria, o la “memoria biologica transgenerazionale” (Pinotti 2023: 7). Ognuno eredita la memoria dei propri avi e la trasmette in una catena ininterrotta:

Ciascuno di noi è, in un certo senso, i propri avi, li porta dentro di sé e li consegna ai propri figli; ne eredita la formidabile memoria e la trasmette in una catena incessante, dando il proprio minimo eppur indispensabile contributo alla tessitura della trama mnestica dell'umanità. (Pinotti 2023: 7)

Ciò che è soggetto a cambiamento nel tempo, invece, sono le tracce di questa memoria, così come le modalità in cui essere vengono rappresentate, tramandate e conservate. Tra queste, i monumenti e i memoriali parlano sempre al presente, con uno sguardo rivolto al futuro: possono enfatizzare narrazioni storiche selettive, influenzando specifiche comprensioni del presente e plasmando aspirazioni per il futuro. Essi mettono in risalto eventi e individui che si allineano con le preferenze delle élite dominanti che li hanno installati, ignorando ciò che è scomodo o irrilevante per loro. In tal modo, essi svolgono un ruolo importante nella definizione di una memoria e identità nazionale uniforme, anche usando il volto per definire specifiche strategie d'identità etniche e nazionali. Ma nella maggior parte dei casi, i significati dei monumenti finiscono per essere soffocati o dimenticati nel tempo. Le statue pubbliche possono trasformarsi in punti di riferimento neutri che attraggono pratiche quotidiane. Invece di svanire nell'oblio, altri monumenti che rappresentano valori culturali superati o riflettono l'ideologia di regimi passati possono suscitare controversie e le loro interpretazioni possono divergere significativamente dalle intenzioni originali di chi li ha eretti.

L'articolo manca di una riflessione sulla temporalità e la durata che superi i confini della tradizione filosofica occidentale, aspetto che sarà lasciato alla ricerca successiva. Inoltre, le pratiche memoriali digitali non sono state affrontate, nonostante meritino un'esplorazione più approfondita. Numerosi progetti di digital humanities e archivistica considerano il digitale come strumento per perpetuare la memoria dei defunti all'infinito, come dimostrano anche alcuni memoriali online: per esempio, il sito web

*Infinite Memorial* offre servizi di commemorazione online per i propri defunti progettati per durare oltre 400 anni.

## **Bibliografia**

- Abousnoug, G., & Machin, D. (2013) *The language of war monuments*, Bloomsbury Academic, Londra.
- Assmann, J., e Czaplicka, J. (1995) *Collective memory and cultural identity*, “New German Critique”, 65: 125–133.
- Auster, M. (1997). *Monument in a landscape: The question of ‘meaning’*, “Australian Geographer”, 28(2): 219–227.
- Beard, M. (2021) We argue over statues, yet history shows they’re really all about power. *The Guardian*, 28 September 2021.
- Bellentani, F. (2021) *The meanings of the built environment: A semiotic and geographical approach to monuments in the post-Soviet era*, De Gruyter, Berlino.
- Bellentani, F. (2023) *A monument’s many faces: The meanings of the face in monuments and memorials*, “Semiotica”, 255: 95–116.
- Bellentani, F., e Panico, M. (2016) *The meanings of monuments and memorials: Toward a semiotic approach*, “Punctum. International Journal of Semiotics”, 2(1): 28–46.
- Corrain, L. (2024) *Una infinita memoria, Il ciclo di Constantin Brâncuși a Târgu Jiu*, La Casa Usher, Firenze.
- Critchlow, H. (2022) *Joined-up thinking: The science of collective intelligence and its power to change our lives*, Hodder & Stoughton, Londra.
- de Certeau, M. (1988). *The writing of history*, Columbia University Press, New York.

- Eco, U. (1979) *The role of the reader*, Indiana University Press, Bloomington.
- Eco, U. (1984) *Semiotics and the philosophy of language*, Indiana University Press, Bloomington.
- Ehala, M. (2009) *The Bronze Soldier: Identity threat and maintenance in Estonia*, “Journal of Baltic Studies”, 1: 139–158.
- Elsner, J. (2003) “Iconoclasm and the preservation of memory”, in R. S. Nelson e M. Olin (a cura di), *Monuments and memory: Made and unmade*, The University of Chicago Press, Chicago, 209–231.
- Foucault, M. (1980) *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977*, Pantheon Books, New York.
- Greimas, A. J., e Courtés, J. (1982) *Semiotica: Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano.
- Huebner, T., e Phoocharoensil, S. (2017) *Monument as semiotic landscape: The silent historiography of a national tragedy*, “Linguistic Landscape”, 3(2): 101–121.
- Krzyżanowska, N. (2016) *The discourse of counter-monuments: Semiotics of material commemoration in contemporary urban spaces*, “Social Semiotics”, 26(5): 465–485.
- Leone, M. (2012) *Motilità, potenzialità, e infinito: un'ipotesi su natura e religione*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 50: 109–126.
- Leone, M. (2021a). *Introduction: Studying the ‘Facesphere’*, “Sign Systems Studies”, 49(3–4): 270–278.
- Leone, M. (2021b). “Prefazione/Preface”, in M. Leone (a cura di), *Volti artificiali/Artificial Faces*, Aracne, Roma, 9–25.
- Lévinas, E. (1961) *Totalité et infini*, Martinus Nijhoff, L’Aia.

- Lindström, K., Kull, K., e Palang, H. (2014) “Landscape semiotics: Contribution to culture theory”, in V. Lang e K. Kull (a cura di), *Estonian approaches to culture theory*, University of Tartu Press, Tartu, 110–132.
- Marino, G. (2021) *Cultures of the (masked) face*, “Sign Systems Studies”, 49(3–4): 318–337.
- Miller Center (1921) Speech Upon Arrival of World War One Dead for Burial. <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/may-23-1921-speech-upon-arrival-world-war-one-dead-burial> (visitato il 15 aprile 2024).
- Musil, R. (1987) *Posthumous papers of a living author*, Hygiene, Eridanos Press.
- Nora, P. (1996) *Realms of memory: Rethinking the French past*, Columbia University Press, New York.
- Ostrowetsky, S. (2002) *Memory and history: The monumentalization of the Warsaw Ghetto*, “L’Homme et la société”, 2002(4): 77–99.
- Panico, M. (2018) *Il significato fluttuante dei monumenti. Il caso del monumento bulgaro all’Armata Rossa tra pratiche quotidiane e afflati nostalgici*, “Versus, Quaderni di studi semiotici”, 1/2018: 107–124.
- Parmentier, R. J. (2007) *It’s about time: On the semiotics of temporality*, “Language & Communication”, 27(3): 272–277.
- Peet, R. J. (1996) *A sign taken for history: Daniel Shays Memorial in Petersham, Massachusetts*, “Annals, Association of American Geographers”, 86(1): 21–43.
- Peirce, S. C. (1931–1966) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne, P. Weiss, 3 A. W. Burks, a cura di), Belknap, Cambridge (Massachusetts).

- Pellegrino, P. (2010) *Space, time, architecture. Environment, Land, Society: Architectonics*, “ELSA, 2”, III–IV: 14–28.
- Pezzini, I. (2006) “Visioni di città e monumenti logo”, in G. Marrone e I. Pezzini (a cura di), *Senso e metropoli: Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, 39–51.
- Pezzini, I. (2011) *Architetture sensibili. Il Museo Ebraico e il Monumento alle Vittime dell'Olocausto a Berlino*, “E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici”. [http://www.ec-aiss.it/index\\_d.php?recordID=450](http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=450) (visitato il 15 aprile 2024).
- Pinotti, A. (2023) *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Johan & Levi, Milano.
- Ricoeur, P. (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli (L'ordre philosophique)*, Seuil, Parigi.
- Soro, E. (2021) *Urban-human faces and the semiotic right to the city: From the USSR propaganda machinery to the participatory city*, “Sign Systems Studies”, 49(3–4): 590–607.
- Sozzi, P. (2012) *Spazio, memoria e ideologia. Analisi semiotica del sacrario monumentale di Cima Grappa*, “E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici”, [http://www.ec-aiss.it/index\\_d.php?recordID=664](http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=664) (visitato il 15 aprile 2024).
- Testi, A. (2023). *I fastidi della storia. Quale America raccontano i monumenti*, Il Mulino, Bologna.
- Violi, P. (2014) *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.
- Volli, U. (2021). *Qualche riflessione semiotica sulla temporalità della cronaca e della storia*, “E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici”, 15(32): 49–55.

Zerubavel, E. (1987) *The language of time: Toward a semiotics of temporality*, "The Sociological Quarterly", 28(3): 343–356.



'Looking obscurity into the eyeballs', a rendition  
of the Residents by G.Marino and E.Sampò

FA CE  
S  
S