IL TEMPO AL PLURALE

MEMORIA, IDENTITÀ, LINGUAGGI

A cura di

VALENTINA DERIU, SOFIA SANDRESCHI DE ROBERTIS,
SIMONA SILVESTRI, MARTINA VITA

4 NUOVA SERIE - FILOSOFIA, COMUNICAZIONE E SPETTACOLO

Roma TrE-Press
2026



Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, COMUNICAZIONE E SPETTACOLO

IL TEMPO AL PLURALE

MEMORIA, IDENTITÀ, LINGUAGGI

A cura di
VALENTINA DERIU, SOFIA SANDRESCHI DE ROBERTIS,
SIMONA SILVESTRI, MARTINA VITA

4 NUOVA SERIE - FILOSOFIA, COMUNICAZIONE E SPETTACOLO



Roma TrE-Press
2026

Nella stessa collana

1. M. Perrotta, *Podcast in the future of Journalism. Exploring forms and formats of audio storytelling in digital news media,* 2025
2. E. Lombardi Vallauri, V. Piunno, A. Pompei (a cura di), *Temi e argomenti. Omaggio a Lunella Mareu,* 2025
3. L. Aversano (a cura di), *Listening through the arts. Teorie, pratiche e culture dell'ascolto in prospettiva transdisciplinare,* 2026

Direzione:
Luca Aversano

Comitato scientifico:
Daniela Angelucci; Enrico Carocci; Maria Catricalà; Riccardo Chiaradonna; Paolo D'Angelo; Mario De Caro; Mauro Dorato; Mariannina Failla; Francesco Ferretti; Federica Giardini; Raimondo Guarino; Claudio Iacobini; Valerio Magrelli; Massimo Marraffa; Giancarlo Monina; Matteo Morganti; Roberto Morozzo Della Rocca; Edoardo Novelli; Stefania Parigi; Ivelise Perniola; Anna Pompei; Veronica Pravadelli; Adriano Roccucci; Gino Roncaglia; Gaetano Sabatini; Mirella Schino; Anna Lisa Tota; Christian Uva; Valentina Venturini

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma Tre*E-Press

Impaginazione e grafica: Start Cantiere Grafico
Elaborazione grafica della copertina: Mosquito mosquitoroma.it MOSQUITO.

Caratteri tipografici utilizzati:
Garet Book, Iowan Old Style, Willfteka (copertina e frontespizio)
Adobe Garamond Pro, Hiragino Sans, Lucida Grande, Microsoft JhengHei, Times New Roman (testo)

*Edizioni: Roma Tre*E-Press©
Roma, ottobre 2026
ISBN: 979-12-5977-673-0

http://romatrepress.uniroma3.it
Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

L'attività della *Roma Tre*E-Press© è svolta nell'ambito della Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

IL PROGETTO ROMA TRE-PRESS

Il progetto della Roma TrE-Press nasce nel 2013 ed inizia la sua attività all'interno del Sistema Bibliotecario di Ateneo.

Vengono avviate le prime Collane e Riviste di Ateneo. Fin dall'inizio il progetto ha scelto la strada dell'open access: opere scientifiche realizzate in formato digitale ed accessibili a chiunque, dovunque, sempre.

Le ragioni sono le stesse che spingono altre università europee: la ricerca accademica è finanziata da risorse pubbliche; occorre che i suoi risultati siano accessibili a tutti, senza onerose intermediazioni; ciò è reso possibile dalle tecnologie digitali; rientra nella "terza missione" delle università diffondere al pubblico più largo i suoi prodotti sia didattici che scientifici; ma è anche un'esigenza di contenimento dei costi dettata dalle crescenti ristrettezze di bilancio.

Nel primo quinquennio (2013/2017) la Roma TrE-Press pubblica quasi 100 volumi. La crescente richiesta dei ricercatori dell'Ateneo e il successo dell'iniziativa (oltre 150.000 downloads) suggeriscono agli organi di Ateneo di affidare, a partire dall'autunno 2018, l'attività di e-press alla Fondazione Roma Tre Education.

Le linee guida della Roma TrE-Press sono:

- La piena autonomia scientifica dei Dipartimenti e dei Centri di Ateneo nella scelta di che cosa pubblicare, con un forte incoraggiamento verso procedure di assicurazione della qualità secondo le migliori prassi recepite dalle comunità scientifiche di riferimento.
- L'apertura verso autori e istituzioni non appartenenti all'Università Roma Tre, secondo logiche di aggregazione e di promozione della ricerca di qualità.
- Il plurilinguismo, non solo come esigenza culturale ma anche come strumento di coesione e collaborazione internazionale.
- La cura – affidata alla responsabilità della Roma TrE-Press – della linea grafica (copertine e impaginazione), secondo la secolare tradizione del libro come prodotto anche estetico ed artistico.
- La promozione del movimento verso una generale politica di open access che coinvolga anche altre istituzioni accademiche italiane e straniere in coerenza con il dettato dell'art. 9 della nostra Costituzione: "*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica*".

La squadra della Roma Tre-Press è così composta

Prof. Vincenzo Zeno-Zencovich (*Delegato di Ateneo per l'e-press*)
Prof.ssa Nazarena Patrizi (*Responsabile editoriale*)
Prof. Sirio Zolea (*Delegato per i rapporti internazionali*)
Dott. Ivan Guiducci (*Webmaster*)
Alessandro Riboldi (*Collaboratore informatico*)

Indice

Luca Aversano
Presentazione 11

Mauro Dorato
Introduzione 13

SEZIONE I – MEMORIA

Antonella Salomoni
Il tempo nell'archivio della storia; il tempo negli archivi della memoria 25

Anna Lisa Tota
Ecologie del passato: Eingedenken *e memorie future* 35

Mattia Cinquegrani
Tra passato e futuro/Tra memoria e presagio. Intersezioni del tempo non-lineare nel racconto filmico 49

Andrea Cortellessa
Svevo, esperimenti col tempo 61

Lia Luchetti
La commemorazione ai tempi della platform society*: pratiche e temporalità della memoria pubblica nel caso della strage di Piazza Fontana* 71

Arturo Marzano
Shoah e Nakba. Il ruolo della memoria nella costruzione delle identità israeliana e palestinese 81

Marco Piazza
Proust e Bergson alle prese col tempo 93

Sofia Sandreschi de Robertis
La memoria e l'abitudine da Bergson a Proust 103

Tamara Tagliacozzo
«Lo spazio mobile dell'anima». Apparenza, caducità e ricordo in Gianni Carchia 113

Giovanni Vacca
«Lo scopriremo solo vivendo»: rappresentazioni del tempo nella canzone moderna 121

SEZIONE II – IDENTITÀ

Christian Uva
Il cinema italiano tra memoria e identità. Dispositivi narrativi e riscrittura del passato nazionale 129

Ilaria A. De Pascalis
Temporalità queer e soggettività complesse nelle serie contemporanee 141

Raffaella Di Tizio
Vittorio Gassman e i tre tempi dell'attore 155

Mariannina Failla
Tempo fenomenologico e identità: alcune annotazioni sul tempo corporeo e il tempo trascendentale 167

Roberto Granieri
Platone e l'eternità dell'Essere 179

Chiara Prosperi Porta
Mutations in the DNA of Knowledge Dissemination: Time, Identity and AI in the Discourse of Security Podcasts 191

Antonella Tramacere
From Agency to Identity: Subjective Time Perception and the Self 209

Fanny Guglielmucci
Psicoanalisi, oggi. Orrorismo, Orpha e la questione del tempo 219

Massimo Marraffa
Dal teatro cartesiano allo spazio di lavoro globale: una visione non epifenomenistica della macchina joyceiana 233

SEZIONE III – LINGUAGGI

Riccardo Chiaradonna
Pensare il tempo, parlare del tempo: da Platone a Newton 249

Vittorio Lubicz
Viaggio nel Tempo della Fisica e nella Fisica del Tempo 261

Daniela Altavilla, Alessandra Chiera, Ines Adornetti, Francesco Ferretti
The Temporal Dimension of Personal Identity. Preliminary Results of the Analysis of Autobiographical Narratives in Patients with Addiction 277

Matteo Giuggioli
Il tempo di «Casta Diva» tra drammaturgia operistica e rimediazione cinematografica 287

Samantha Marenzi
Il tempo della storia, il tempo dell'immagine. Formule dell'antico nella fotografia di danza di inizio Novecento 299

Raimondo Guarino
Tempi del corpo, ritmo del lavoro 315

Anna Pompei
La rappresentazione del tempo nelle lingue del mondo 323

Elio Ugenti
La stratigrafia e l'atlante. Dispositivi di configurazione del tempo e dello spazio in Here*, tra graphic novel e cinema* 337

SEZIONE IV – IL TEMPO TRA RICERCA SCIENTIFICA E RICERCA ARTISTICA

Alessandra Butti, Clelia Calandra
Tempi familiari: per un'analisi digitale degli home movies *degli anni Cinquanta* 353

Emanuele Ingrao
Tempo del racconto e ambiguità della Storia: Strategia del ragno *1979 di Bernardo Bertolucci* 367

Valentina Deriu
Mental Time Travel and the Cognitive Foundations of Narrative Processing 375

Francesca Pagliara
La temporalità nel linguaggio: costruzioni analitiche con il nome "tempo" in italiano 387

Stefania Garello
La mente dipendente nel tempo. Metafore, memoria, identità narrativa nelle autobiografie di persone con disturbi da dipendenza 401

Federica Luciani
Narrative Identity in Subjects with Pathological Addiction and in a Control Sample: a Preliminary Thematic Analysis using T-Lab Software 419

David Ceccarelli
L'eredità biologica come memoria 'inconscia': storia di una metafora tra evoluzionismo e psicologia 433

Stefano Scarpa
La musica e la memoria fra Proust, Bergson e César Franck 447

Gianluca Possidente
I luoghi del corpo: saperi incarnati tra coreografia e memoria 459

Luca Aversano
Direttore del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Presentazione

Nel novembre del 2025, tra l'Aula Magna del Polo di Lettere Filosofia Lingue e il Teatro Palladium, si è svolta la prima edizione del convegno annuale del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre, concepito con l'obiettivo di promuovere il dialogo tra le aree disciplinari del Dipartimento, di valorizzare le diverse prospettive metodologiche che ne caratterizzano la ricerca, di offrire agli studenti e alle studentesse dei corsi di laurea e di dottorato ulteriori occasioni di crescita e formazione avanzata. Il progetto di una conferenza dipartimentale a cadenza annuale, dedicata di volta in volta a temi di ampio respiro, nasceva inoltre dalla convinzione che le questioni cruciali della contemporaneità possano essere trattate con maggiore profondità critica soltanto attraverso un confronto nel quale tradizioni di studio differenti giungono a riconoscersi come reciprocamente complementari. La scelta di dedicare questa prima edizione all'idea di tempo rispondeva pienamente a questa esigenza, giacché pochi concetti attraversano con pari intensità gli ambiti della filosofia, della storia, delle scienze della comunicazione, della musica, del teatro, del cinema, della danza, delle discipline linguistiche e delle scienze cognitive. Ne è scaturito un dibattito articolato, sviluppatosi lungo le quattro sessioni dedicate rispettivamente ai rapporti tra tempo e memoria, tempo e identità, tempo e linguaggi e, infine, al dialogo tra ricerca scientifica e ricerca artistica. Il convegno ha così offerto uno spazio di confronto aperto tra generazioni e sensibilità diverse, favorito dalla partecipazione non solo dei docenti interni al Dipartimento, ma anche di giovani ricercatori e ricercatrici e di studiosi e studiose provenienti da altre istituzioni italiane e internazionali.

Il presente volume, inserito a buon diritto nella collana di studi del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, documenta tale pluralità di voci e ne registra gli esiti scientifici in una serie di contributi che esplorano il tempo quale categoria trasversale, in grado di mettere in comunicazione saperi apparentemente lontani. Sono dunque molto lieto di poter salutare l'uscita di questa nuova pubblicazione, frutto sia dell'impegno corale del nostro Dipartimento, sia di quello individuale dei suoi componenti. Desidero, in proposito, ringraziare il comitato scientifico del convegno, composto da Riccardo Chiaradonna, Alessandra Chiera, Lisa Giombini, Samantha Marenzi, Giancarlo Monina, Stefania Parigi, Marco Piazza, Anna Lisa Tota, e in particolare il suo presidente Mauro Dorato. Un grazie sincero, naturalmente, anche a tutte le colleghe e i colleghi che hanno partecipato all'iniziativa, nonché alle quattro curatrici del volume Valentina Deriu, Sofia Sandreschi de Robertis, Simona Silvestri, Martina Vita.

L'auspicio è che questa prima edizione del convegno e dei suoi atti rappresenti l'avvio di un percorso destinato a consolidarsi nel tempo e a testimoniare non soltanto un'attività di natura scientifica, ma anche un modo concreto di intendere il ruolo del Dipartimento nell'università contemporanea: una comunità di ricerca capace di produrre conoscenza attraverso il dialogo tra discipline diverse.

Mauro Dorato
Presidente del Comitato scientifico del convegno

Introduzione

Quando il direttore Luca Aversano mi ha comunicato la sua intenzione di organizzare dei convegni dipartimentali annuali che potessero favorire l'interazione culturale tra le molte aree disciplinari che compongono il nostro dipartimento, ho pensato che il concetto di tempo sarebbe stato per ovvie ragioni una scelta ideale per iniziare la serie. Il tempo, infatti, non è riducibile alla sua dimensione naturalistica (fisica, biologica, psicologica, fenomenologica), storico-sociale, o linguistico-comunicativa, ma gioca un ruolo fondamentale nelle Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo, che costituiscono insieme alla Filosofia e alla Comunicazione il triangolo che forma il nostro dipartimento FIL-CO-SPE.

Dal punto di vista logico-filosofico più astratto, la relazione di successione 'prima di' è alla base sia della temporalità naturale sia della storicità propriamente detta. Ma mentre agli inizi dell'Ottocento Hegel riteneva che i cicli naturali si ripetessero senza vera novità (*nihil novum sub Solem*), la storicizzazione del mondo naturale è forse la caratteristica più importante del pensiero scientifico degli ultimi due secoli. Ora sappiamo che l'intero universo osservabile ha una storia che possiamo ricostruire a partire dal Big Bang, avvenuto 13,7 miliardi di anni fa, che il sistema solare e il pianeta sul quale viviamo hanno una storia complessa che ha reso possibile la nascita della vita, e che la biologia evoluzionistica è una scienza essenzialmente storica: le specie non sono state create ma si sono evolute. In un senso diverso, più caro ad Hegel, ovviamente anche la vita individuale e sociale ha un carattere storico ed è soggetta a forme di temporalità più complesse. Ma è ovvio che la strutturazione narrativa è fondamentale nella letteratura, nel cinema, nel teatro e nello spettacolo in generale e nella loro storia, e la temporalità gioca un ruolo centrale nella musica e nella danza, come illustrano da punti di vista diversi nei loro saggi Raimondo Guarino e Samantha Marenzi riflettendo sul ruolo del corpo e dei suoi movimenti. Il corpo umano è proprio un esempio della sintesi che il tema 'tempo' può stabilire tra diverse prospettive culturali, quella fenomenologica (si vedano i saggi di Mariannina Failla e Sofia Sandreschi de Robertis) e quella artistica, di cui scrive Gianluca Possidente. In una parola, la natura pluridisciplinare e interdisciplinare del tempo ci è sembrata particolarmente adatta a far interagire per la prima volta le varie anime del dipartimento, e mi sembra di poter concludere che l'esperimento sia riuscito molto bene.

Secondo la terminologia introdotta dal filosofo neokantiano del secolo

scorso Ernst Cassirer, l'essere umano non è solo animale razionale ma anche e di più *animal symbolicum*, capace di interpretare la realtà in modo molteplice, da quello scientifico-matematico a quello linguistico, da quello storico-sociale a quello artistico, attraverso appunto forme simboliche, laddove un simbolo è un sistema di segni che media il nostro rapporto con il mondo osservato attraverso i sensi generando universi culturali diversi. Ebbene, nella strutturazione delle varie forme simboliche, il tempo gioca un ruolo essenziale e il suo carattere poliforme eppur unitario rimanda al messaggio filosofico fondamentale di Cassirer: non si tratta di ridurre una forma simbolica a un'altra, ma di comprendere come ciascuna descriva la realtà nel modo che le è proprio. È quello che il primo convegno dipartimentale ha cercato di fare, direi con successo, senza ridurre una dimensione temporale all'altra ma mostrando come interagiscano. La scelta dei tre temi principali che hanno innervato il convegno – *Memoria, Identità e Linguaggi* – non è stata casuale perché, oltre a racchiudere le competenze dei membri del dipartimento, è suggerita da una stretta connessione concettuale: non si ha identità nel tempo 'senza memoria' e nell'essere umano la struttura narrativa e quindi anche linguistica della cultura presuppone e al tempo stesso costituisce la temporalità.

Considerando la ricchezza delle proposte tematiche, mi sarà difficile riassumerle tutte in questo mio scritto e sarebbe un esercizio privo di senso. Chiedo quindi scusa in anticipo alle colleghe e ai colleghi i cui contributi non riuscirò qui a menzionare; nella restante parte del saggio dirò qualcosa dei tre sottotemi del convegno facendo riferimento a qualche saggio raccolto in questo volume, per poi proporre assai brevemente nella seconda parte tre spunti di riflessione più personali che provano almeno in parte ad unificare i tre temi nei quali si è articolato il convegno.

Anzitutto, da un punto di vista cognitivo, esistono almeno tre tipi di memoria, quella 'episodica', quella 'semantica' e quella 'procedurale'. La prima riguarda appunto episodi vissuti in prima persona, come quello del nostro primo giorno di scuola o del primo bacio, ed è legata alla vista e agli altri sensi. La seconda coinvolge informazioni tipo 'Parigi è la capitale della Francia' o 'Newton ha pubblicato i *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* nel 1687'. La terza riguarda essenzialmente automatismi corporei, come il saper andare in bicicletta.

Più in generale, la memoria è centrale non solo da un punto di vista biologico, corporeo, psicologico, comunicativo e linguistico, ma ha anche una valenza collettiva e quindi storico-sociale. Questa dimensione non è stata trascurata: rimando ai saggi della prorettrice Anna Lisa Tota e dell'altra *keynote speaker* Antonella Salomoni, che ha toccato il tema del conflitto tra un'interpretazione soggettiva o oggettiva delle fonti storiche. Le relazioni di Mattia Cinquegrani (*Il racconto cinematografico*), di Andrea Cortellessa (*Il tempo nella coscienza di Zeno di Italo Svevo*), di Tamara Tagliacozzo (che ha trattato il tema del ricordo nell'opera dell'estetologo Gianni Carchia) e di Giovanni Vacca (*Il tempo nella canzone moderna*) illustrano in sintesi il concetto

di memoria da un punto di vista artistico. Inoltre, la memoria detta i tempi diversi dell'apprendimento individuale e permette la trasmissione culturale, e quindi della tradizione. Come scrive Lia Luchetti, le nuove potenzialità offerte dagli archivi digitali rendono necessarie riflessioni più generali sul concetto di memoria, che ha chiaramente un ruolo fondamentale nella costruzione delle identità nazionali e collettive, ma che è stata oggetto anche della relazione di Arturo Marzano nella sua ricostruzione dei due eventi drammatici della Shoa e della Nakba, nei modi diversi in cui sono stati elaborati questi due traumi collettivi.

Qui vorrei aggiungere che la memoria porta con sé tre temi solo in apparenza in contrasto con essa, ovvero la sua 'creatività', la 'dimenticanza' o l''oblio' e l''anticipazione' di ciò che verrà. Cominciando dal primo elemento, la memoria non è una passiva ricostruzione del nostro vissuto, ma è un atto creativo e ricostruttivo, dato che ogni volta il ricordo del passato cambia in funzione dell'esperienza presente. Come ci ha insegnato Primo Levi ne *I sommersi e i Salvati* (Levi, 1986), il singolo ricordo può modificarsi nel corso del tempo. Nel suo saggio su Bergson e Proust, Marco Piazza sottolinea quanto, insieme alla memoria, sia importante l'oblio, il secondo elemento di cui sopra. Senza la dimenticanza, la memoria sarebbe impossibile e il racconto *Funes el Memorioso* di Jorge Luis Borges (*Ficciones* 1944) non fa che tradurre in letteratura un vero caso studiato dallo psicologo russo Aleksandr Lùrija (1979). Il protagonista del racconto studiato da Lùrija, Solomon Shereshevsky, chiamato S, era un ipermnestico in grado di imparare poesie in italiano pur non conoscendo la lingua, di apprendere formule matematiche senza avere dimestichezza con la disciplina, di ricordare perfettamente liste di migliaia di parole o cifre a caso attraverso la sua formidabile memoria episodica. Borges invece ci racconta come una singola scena percettiva scatenasse in Funes un fiume di ricordi:

> Noi, in un'occhiata, percepiamo: tre bicchieri su una tavola. Funes: tutti i tralci, i grappoli e gli acini d'una pergola. Sapeva le forme delle nubi australi dell'alba del 30 aprile 1882... Mi disse: «Ho più ricordi io da solo, di quanti ne avranno avuti tutti gli uomini messi insieme, da che mondo è mondo». (Borges 2005, p.107)

Come Funes, l'S studiato da Lurija non riusciva a inserirsi bene nei contesti sociali perché non riusciva a identificare che cosa fosse importante e quindi necessario fare in ogni circostanza pratica della sua vita. Dimenticare eventi tragici è quindi fondamentale non solo per la nostra salute mentale ma è anche indispensabile al buon funzionamento dell'essere umano in società.

Da un punto di vista neuropsicologico, la memoria del passato immediato è paradossalmente legata anche all'anticipazione di ciò che sta per accadere. Il ricordo, come l'anticipazione, è un atto che si realizza sempre nel presente, come già Agostino aveva compreso alla fine del IV secolo d.C. nelle sue

Confessioni, allorché scriveva che i tempi sono tre solo in apparenza, visto che esiste solo il presente. Infatti, c'è il presente del passato (la memoria), il presente del presente (la percezione) e il presente del futuro, l'anticipazione, che sono tutti atti mentali che avvengono nel presente. L'anticipazione del futuro più remoto è invece resa possibile da viaggi mentali nel futuro, come scrive Valentina Deriu, una capacità così importante che è stata collegata persino alla nascita del linguaggio. Nelle sue *Lezioni sulla Fenomenologia della coscienza interna del tempo*, scritte quasi cento anni fa, il filosofo del Novecento Edmund Husserl (Husserl 2001) distingue tra ritenzioni e protenzioni (una sorta di 'ciò che è stato appena percepito' e 'ciò che si sta per percepire', rispettivamente) come parti inseparabili della nostra esperienza presente, un'esperienza che, come disse lo psicologo americano William James, è estesa nel tempo, ha una sua durata e non è quindi una 'lama di coltello, ma una sella sulla quale sediamo guardando in avanti e all'indietro'. Nell'esperienza del presente sono quindi contenuti il passato appena trascorso e il futuro che sta per accadere, una complessità che rende possibile la comprensione del linguaggio e dell'armonia musicale.

Il tema dell'identità, il secondo del convegno, attraversa anch'esso tutte le discipline culturali e assume maggiore complessità salendo dalla fisica alle scienze sociali, muovendo dalla mancanza di identità delle particelle quantistiche – due elettroni sono diversi '*solo numero*' dato che sono qualitativamente indistinguibili – all'identità biologica resa possibile dal sistema immunitario e dal corpo, all'identità dell'io individuale che si estende nel tempo (intervento di Antonella Tramacere), a quella etica costituita dalla 'stabilità' del carattere di un individuo che non è attratto da desideri immediati ma è in grado di costruire un progetto di vita, come già chiarito dal filosofo dell'Ottocento Kierkegaard nel suo *Aut Aut* (Kierkegaard 1976-1989) e poi ripreso molto più recentemente dal filosofo americano Harry Frankfurt (1971). Da questo punto di vista, il problema della dipendenza, di cui parla il saggio di Altavilla, Chiera, Adornetti e Ferretti, è descrivibile proprio come un rapporto di identificazione totale con il desiderio presente e quindi con l'incapacità di proiettarsi nel futuro e costruire una narrazione coerente del sé inteso come un'entità avente un'identità persistente nel tempo.

Naturalmente, il tema dell'identità attribuita al 'personaggio' – la persona nel senso latino del termine – gioca un ruolo centrale nella narrazione letteraria e artistica. La nostra identificazione con un personaggio romanzesco ci permette di capire meglio noi stessi e gli altri. Christian Uva affronta il tema dell'identità dal punto di vista sociale, sottolineando il ruolo del cinema italiano nella ri-costruzione dell'identità collettiva. Come già detto per la memoria, a maggior ragione, la narrazione storica è sempre una ricostruzione di ciò che è avvenuto e mai una sua passiva fotografia.

Il terzo tema, quello del linguaggio, è legato alla temporalità in modi complessi e forse meno apparenti. Riccardo Chiaradonna, attraverso l'influenza di Platone sulla filosofia di Plotino, ha messo in luce perché quest'ultimo

rifiutasse la nozione aristotelica di tempo legata alla misura e dunque al numero, in tandem con il saggio di Roberto Granieri, che affronta un altro tema richiamato dalla nozione del tempo, quello dell'eternità, visto dalla prospettiva della filosofia di Platone. A proposito dell'eternità, viene in mente un passo del *Tractatus* di Wittengstein 6.4311 che afferma che «se per eternità si intende non una durata temporale infinita ma l'atemporalità, allora vive eternamente chi vive nel presente», una vita nel presente che non ha però il carattere della dipendenza da desideri da soddisfare immediatamente cui si faceva riferimento sopra. Si tratta qui di un presente che diventa un istante fuori da un tempo che sembra fermarsi, un *nunc stans*, e dunque non un 'cogliere l'attimo' di oraziana memoria. I linguaggi artistici hanno la loro tipica modalità di espressione simbolica, ma spostandosi sul piano empirico, anche la comprensione dei linguaggi naturali richiede una precisa scansione temporale: il saggio di Anna Pompei tratta proprio del tempo nelle lingue del mondo.

Dopo questo tentativo necessariamente incompleto di far riferimento ad alcuni dei molteplici saggi di questo volume ponendoli all'interno delle tre tematiche del convegno, nel poco spazio che mi rimane vorrei aggiungere brevemente tre mie osservazioni personali che provano ad arricchire i saggi di questo volume attraverso una prospettiva da loro non toccata.

Il primo ha a che fare con la natura del tempo, l'altro con quello della natura del momento presente, il terzo con il problema della realtà del tempo.

Quando parliamo della natura di qualcosa, ci chiediamo 'che cos'è?', ovvero 'che significa?'. Il primo che si interrogò esplicitamente sulla natura del tempo chiedendosi cosa fosse fu il già citato Agostino: «Che cos'è dunque il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se volessi spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so.» (*Confessioni*, XI, 14) Questa famosa citazione ci sta a dire due cose logicamente legate. La prima è che del tempo, della successione temporale, del presente, passato e futuro, abbiamo una conoscenza intuitiva, immediata, prelinguistica. La seconda è che il tempo non è definibile. Questa sua non-definibilità è tipica di tutti i concetti fondamentali. 'Definire' significa fare a meno e il tempo non può essere 'eliminato' con una definizione in funzione di concetti ancor più fondamentali. Esistono importanti ma controverse proposte novecentesche di ridurre la relazione di precedenza temporale a quella causale, in un certo senso anticipate da Leibniz nel 700. Si potrebbe provare a dire che '*l'evento a è prima di b se e solo se a causa b*'. Ma nella definizione di 'causa' si fa classicamente riferimento al fatto che la causa precede l'effetto (come già chiarì Hume nel Settecento), cosicché la definizione in corsivo diventa circolare, ciò che mostra in modo evidente l'indefinibilità del tempo.

E tuttavia, si potrebbe aggiungere con un po' di senso di provocazione che il primo grande scienziato (e filosofo) che rispose in modo fruttuoso e convincente alla domanda 'che cos'è il tempo' fu Einstein. Ovviamente, si trattava di dare una definizione del tempo che fosse utile alla costruzione di teorie fisiche, ma l'analisi da lui suggerita che ne scaturì fu foriera delle grandi innovazioni concettuali introdotte dalle teorie della relatività ristretta e generale, brevemente

presentate dal saggio di un altro *keynote speaker*, il fisico teorico del nostro ateneo Vittorio Lubicz. Nello scritto del 1905 che fondò la teoria della relatività speciale, Einstein scrisse che la fisica ha come oggetto il movimento, ma che non possiamo comprenderne la natura «se non sappiamo cosa dobbiamo intendere per tempo». E analizzò la nozione di tempo in funzione di quella temporale di 'simultaneità'. Quando dico 'il treno arriva alle 7', scrive Einstein, sto in realtà dicendo che esiste un rapporto di simultaneità tra due eventi: l'arrivo del treno e l'evento che corrisponde alla sovrapposizione sul sette della lancetta delle ore. Mentre tra coppie di eventi spazialmente vicini possiamo sempre dire quali sono simultanei perché li possiamo percepire insieme, tra eventi molto lontani l'uno dell'altro non è possibile stabilire un ordine temporale oggettivo: la domanda 'che cosa accade ora su Andromeda' non ha senso se non relativizzando quell'ora a una scelta del tutto convenzionale, costituita da un numero infinito di sistemi di riferimento inerziale. Due eventi simultanei rispetto a un sistema di riferimento non lo sono rispetto a un altro sistema di riferimento in moto inerziale rispetto al primo: la relatività della simultaneità è la novità concettuale più radicale introdotta dalla teoria della relatività speciale, una novità che discende direttamente dai due assiomi su cui si fonda la teoria, l'indipendenza della descrizione fisica del mondo da un sistema di riferimento inerziale (relatività galileiana estesa all'elettromagnetismo) e la costanza della velocità della luce. In conseguenza della relatività della simultaneità, dopo Einstein abbiamo appreso che la distinzione tra passato presente e futuro intesa in senso 'cosmico' perde di significato oggettivo: non esiste un unico orologio che misura il tempo universale come era per Newton, ma infiniti orologi che lo misurano in modo diverso in funzione del loro percorso, della velocità relativa ad altri orologi e dell'altezza nel campo gravitazionale.

Il secondo spunto discende direttamente dal primo e ha a che fare con la nozione di istante presente, che in fisica non gioca alcun ruolo: mentre per noi il momento presente ha un carattere privilegiato da un punto di vista che i filosofi chiamano 'ontologico' (in base al quale esiste solo ciò che è presente), le leggi fisiche non distinguono tra passato presente e futuro, perché sono per definizione valide sempre e ovunque. In più, le leggi fisiche fondamentali sono simmetriche rispetto al tempo e quindi considerano processi irreversibili come il passaggio del calore da un corpo freddo a uno caldo come fisicamente possibili anche se estremamente improbabili. Oltretutto, il fatto che il presente nella teoria della relatività si riduca a un punto, mentre nella nostra esperienza sembra avere un'estensione spaziale infinita e temporalmente finita, genera un dualismo nella descrizione del mondo, quella fisica e quella esperienziale, che si riflette in parte anche nel linguaggio che utilizziamo per parlare del tempo. Il tipo di enunciati dato da 'oggi è giovedì', se vero, mercoledì era falso e lo sarà venerdì, dato che è vero solo se asserito di giovedì, una variabilità nel valore di verità che sembra presupporre il passaggio del tempo. Se invece affermo che 'il giovedì di ogni settimana precede il venerdì', il valore di verità dell'enunciato che esprime la relazione di successione temporale è indipendente dal tempo

in cui proferiamo l'enunciato. Molti filosofi ne hanno concluso che 'prima di' e 'dopo di' sono le uniche relazioni temporali oggettive, non a caso utilizzate dalla fisica, mentre la distinzione tra passato presente e futuro dipende dalla nostra prospettiva temporale soggettiva. L'ora esprime la nostra prospettiva sull'insieme di eventi nel tempo, come il qui esprime la nostra particolare posizione nello spazio. Il passaggio del tempo, inteso come un venire in essere nel presente di eventi prima solo possibili, viene considerato anch'esso come dipendente dalla mente (sia lecito riferirsi a Dorato, 2024).

L'ultimo punto riguarda la realtà del tempo, che molte filosofie e religioni hanno provato a negare mettendo in dubbio persino la realtà della successione temporale. Questo perché il tempo ha un significato emotivo particolare:

> La paura della morte … è trasformata nella paura del tempo, e il suo passaggio appare come la manifestazione di una potenza sovraumana dalla quale non c'è scampo. Il 'trapassare' (*passing away*), nome con il quale parliamo evasivamente della morte senza nominarla, rivela il nostro identificare emotivamente il passaggio del tempo con la morte (Reichenbach, 1956: 4, mia traduzione).

Negare la realtà del tempo è forse un modo per esorcizzare la morte. La cosmologia greca, che vedeva nel moto circolare degli astri 'l'immagine mobile dell'eternità' (così sostiene Platone nel Timeo), lo metteva in netto contrasto con la caducità di tutto ciò che è terreno, che invece nasce e muore. Abbiamo invece visto che la storicità e l'evoluzione caratterizza la vicenda dell'universo e di tutto ciò che contiene (galassie, stelle, pianeti, ed esseri viventi).

Concludo citando il già nominato Borges, che in un suo saggio refuta le teorie che refutano l'esistenza del tempo con queste parole:

> Il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco. Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono Borges.

Il significato di questa identificazione tra mondo e autore è probabilmente questo: poiché, come abbiamo visto, Borges stesso, come tutti noi, è 'fatto' di tempo, la sua esistenza e quella di ciascuno di noi implica quella del tempo. Il mondo disgraziatamente è reale perché disgraziatamente è reale il tempo. Borges gioca spesso con l'idea che la realtà sia un testo, un sogno, o un labirinto di finzioni. La realtà non può essere modificata come una storia, e lui stesso non può essere solo un personaggio letterario, ma è costretto a essere 'reale', con tutte le limitazioni e le sofferenze che ciò comporta, in particolare quella di essere passivamente soggetto agli artigli e alla distruzione operata dal tempo.

Mi sento di poter chiudere dicendo che il primo convegno dipartimentale

ha costituito una straordinaria occasione di scambio di conoscenze e di reciproco arricchimento scientifico e culturale tra docenti, ricercatori e ricercatrici, aprendo al contempo un ulteriore spazio di formazione e di approfondimento per le giovani generazioni di studiose e studiosi.

Bibliografia

Borges L. (2005). *Funes, o della memoria*, in Finzioni, trad. it. di F. Lucentini, Torino: Einaudi,

Cassirer, E. (1961-1967). *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it. di E. Arnaud, 4 voll. Firenze: La Nuova Italia.

Dorato, M. (2024). *Il tempo. Cosa accade quando non accade nulla*. Roma: Carocci.

Frankfurt, H. (1971). Freedom of the Will and the Concept of a Person. *The Journal of Philosophy*, 68(1), pp. 5-20.

Husserl, E. (2001), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1893-1917), a cura di Rudolf Boehm, edizione italiana a cura di Alfredo Marini. Milano: Franco Angeli.

Kierkegaard, S. (1976-1989). *Enten-Eller. Un frammento di vita*, a cura di Alessandro Cortese, 5 voll., Milano: Adelphi

Levi, P. (1986). *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.

Lurija, A.R. (1979). *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, a cura di Giuseppe Cossu, trad. it. di Valeria Borlone e Giuseppe Cossu. Roma: Armando.

Reichenbach, H. (1956). *The Direction of Time*. Berkeley: University of California Press.

SEZIONE I

MEMORIA

Antonella Salomoni

Il tempo nell'archivio della storia; il tempo negli archivi della memoria

Abstract
L'intervento si soffermerà sulle relazioni del tempo con la memoria e la storia, più nello specifico del tempo negli archivi della memoria e del tempo nell'archivio della storia, cominciando, se così si può dire, dal principio: dal momento in cui, verso la fine dell'Ottocento, lo storico si trova di fronte all'emergere di una serie di discipline che traggono delle fonti dagli archivi della memoria. Esse non solo fanno riferimento alla rappresentazione soggettiva del tempo e degli eventi, esigendone la presa in considerazione, ma mettono anche in dubbio l'impianto cronologico che pretendeva di dare, del tempo e degli eventi, una rappresentazione oggettiva. Superato un primo disorientamento, saranno avviate una serie di sperimentazioni, appropriazioni e adattamenti, che si tradurranno in una formula di compromesso, cui viene dato il nome di «memoria storica». Una rappresentazione soggettiva del tempo e degli eventi in forma storica? È possibile?

Parole chiave: tempo, memoria, storia, regime memoriale.

Abstract
This paper will focus on the relationships between time, memory, and history – more specifically, on time within the archives of memory and time within the archive of history – beginning from the moment when, toward the end of the nineteenth century, historians where faced with the emergence of a series of disciplines that drew sources from the archives of memory. These sources not only referred to the subjective representation of time and events, demanding they be taken into account, but also challenged the chronological framework that claimed to provide an objective representation of time and events. Once this initial disorientation was overcome, a series of experiments, appropriations, and adaptations, would be initiated, resulting in a compromise formula: «historical memory». A subjective representation of time and events in historical form? Is it possible?

Keywords: Time, Memory, History, Memorial Regime.

Premessa

'Storia' e 'memoria' sono due termini che, per solito, sono appaiati ed esibiti in contrapposizione, in prossimità e addirittura (nelle rappresentazioni meno

sorvegliate) in un rapporto di quasi uguaglianza. Partiremo dall'assunto elementare che lo storico dispone i fatti nella successione del tempo e poi, interrogandosi sui rapporti di causa ed effetto tra gli eventi, evolve da cronista in cronologo. Il secondo assunto è che, essendosi appropriato di un concetto risemantizzato in una disciplina limitrofa e complicatosi a mano a mano che esso s'insinuava in altri campi del sapere, lo storico studia (di norma) la memoria come 'memoria collettiva' e la fa coincidere con la coscienza che un gruppo o una classe, un popolo o una nazione hanno della propria identità nel tempo e nello spazio. Qui avremo sempre in mente la memoria in connessione con i significanti 'tempo' e 'spazio', come se fossero parti di un unico oggetto. Ciò consentirà, al momento opportuno, di passare a quella configurazione discorsiva che viene dai critici chiamata (con frequenza minore) 'politica della memoria' e (con frequenza maggiore) 'politica della storia', prese anch'esse – alla stregua di tempo e spazio – come parti di un unico oggetto, che vede infine lo Stato scrivere il manuale di 'storia' e 'memoria' della Nazione.

Il titolo dell'intervento ha una forma asseverativa che ha bisogno di essere preceduta da alcune domande. Che cos'è l'Archivio della Storia? Che cosa sono gli Archivi della Memoria? E poi, perché e su che base, apponendo all'una il singolare e all'altra il plurale, distinguiamo l''archivio' della storia dagli 'archivi' della memoria? E infine: in quale relazione sta l'*Archivio* con la *Biblioteca* in quanto istituzioni che conservano le fonti del patrimonio immateriale prodotto dallo storico, senza avvalersi degli Archivi e delle Biblioteche della memoria?

Le risposte a queste domande sono ovviamente fluide e dipendono dal contesto. Senza poterle qui prendere in considerazione, ci limiteremo ad osservare che si tratta di quesiti necessari da porre, perché ormai da tempo operano discipline che hanno sfidato l'Archivio della storia e la Biblioteca del sapere. In particolare, quelle che – pur continuando a definirsi 'storiche' – si avvalgono in modo esclusivo degli archivi della memoria, depositari di un'altra 'verità', quella della storia così com'è percepita dal soggetto. Essa tende a sostituirsi alla storia iscritta nell'Archivio e nella Biblioteca: un insieme documentario che viene usato come contesto evenemenziale 'quasi' separato. Lo storico ha dunque dovuto prendere atto che, tramite gli archivi della memoria messi insieme, ad esempio, dall'etnologia e dall'antropologia dell'età contemporanea, la storia ha sempre più espanso il suo campo di applicazione anche per via della moltiplicazione degli strumenti di conservazione della voce e della visione.

Per parlare del tempo negli archivi della memoria e del tempo nell'archivio della storia, occorre cominciare, se così si può dire, dal principio, ovvero dal momento in cui all'archivio della storia cominciano a contrapporsi gli archivi della memoria. Ancora verso la fine dell'Ottocento, infatti, lo storico sapeva – trovandovi una certa consolazione – che le fonti del suo lavoro erano conservate nelle scritture consegnate (dalle istituzioni e dai singoli) agli archivi degli Stati, delle Chiese, dei Popoli. Ma, d'improvviso, egli si trova di fronte all'emergere di una serie di discipline (etnologia e antropologia, sociologia e psicologia) che traggono dagli archivi della memoria delle fonti che non solo fanno riferimento

alla rappresentazione soggettiva del tempo e degli eventi, esigendone la presa in considerazione, ma che mettono anche in dubbio l'impianto cronologico che pretendeva di dare, del tempo e degli eventi, una rappresentazione oggettiva. In questa situazione, superato il disorientamento causato dalla messa in discussione del suo archivio, lo storico fornisce risposte di varia natura, dando inizio a una serie di sperimentazioni interdisciplinari (anche spericolate), di appropriazioni transdisciplinari (talvolta abusive) e di adattamenti multidisciplinari (persino temerari), oltre che di fusioni improvvisate. Dopo molte indecisioni, sembra tuttavia trovare la soluzione in un sintagma di compromesso, cui viene dato il nome di 'memoria storica', disinvoltamente divulgato oggigiorno, anche se concettualmente privo di senso, e sempre più di frequente accolto nell'accezione piuttosto inquietante di 'memoria diventata storia'. È dunque possibile una rappresentazione soggettiva del tempo e degli eventi in forma storica? È possibile integrare l'archivio della storia negli archivi della memoria e gli archivi della memoria nell'archivio della storia? Introducendo il sintagma 'memoria storica', si è voluto forse cancellare la distinzione tra Storia e Memoria insieme alla distinzione tra fonti grazie alle quali le discipline, nella loro autonomia, avevano potuto stabilire il campo della Storia e il campo della Memoria? È infatti opportuno considerare con la massima attenzione la formazione dei campi in cui la Storia entra negli archivi della memoria e la Memoria entra nell'archivio della storia. Lo faremo limitatamente all'età contemporanea e allo spazio occidentale, con una postilla finale volta a sollevare un problema di fondo.

Il tempo dei 'fatti' della storia, il tempo dei 'fatti' della mente

Per legare l'uno all'altro il tempo e lo spazio, il sistema educativo europeo prevedeva una 'materia' denominata nelle scuole 'Storia e Geografia'. La congiunzione copulativa pone i due termini sullo stesso piano assiologico: stabilisce semplicemente che lo storico mette in ordine nel 'tempo' gli uomini e gli avvenimenti; il geografo li distribuisce nello 'spazio'. Il primo è ridotto a cronologo o annalista; il secondo a geologo o cartografo. Tempo e spazio non sembravano aver fatto problema allo storico fino a quando non sono state poste domande come la seguente: che cosa sono la memoria del tempo o la memoria dello spazio (ma, soprattutto, che cos'è la memoria del tempo e dello spazio) vissuti da una comunità umana? Le risposte degli storici a questi due interrogativi formulati dalle discipline che li circondano, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, risultano piuttosto importanti. Vediamone alcune.

Il punto di partenza è rappresentato da uno dei maggiori laboratori del primo Novecento: la *Revue de Synthèse historique*, fondata nell'anno 1900 da Henri Berr per rispondere alle 'esigenze' delle discipline allora in formazione (antropologia, sociologia, psicologia), che entravano nel campo denominato scienze dell'uomo e della società, così come l'aveva concepito la cultura umanistica e scientifica del-

l'età moderna. Nella presentazione del primo numero (quarta di copertina), si scriveva che intento della rivista era quello di mettere a disposizione dei materiali (note, questioni e discussioni), «intermediari tra storici, sociologi e filosofi». Poco più tardi si avrà l'allargamento ad antropologi e psicologi. Malgrado restasse indefinita la nozione di 'materiali intermediari', la loro catalogazione nelle varie discipline consentì di arrivare alla conclusione che la partecipazione, la comunicazione e la cessione d'idee tra i differenti campi chiamati a collaborare all'iniziativa sarebbero dovute avvenire ed enuclearsi a partire da ciò che questi campi si riteneva avessero in comune. E ciò che allora i saperi convocati dalla *Revue de Synthèse historique* ritenevano di avere in comune era proprio la 'storia'.

Ciò significa che la «sintesi delle conoscenze» (Berr, 1898), realizzando l'impegno assunto dal gruppo dirigente del periodico e condiviso da molti cultori degli studi umanistici, doveva essere fondata sul lavoro di coloro i quali, consapevoli e rispettosi delle differenze di statuto tra le discipline, avevano però messo le loro ricerche in prospettiva diacronica. Si sarebbe trattato di fare emergere, accanto a ciò che distingue una disciplina dall'altra, ciò che hanno in comune la storia politica ed economica; la storia delle religioni e della filosofia; la storia delle scienze, della letteratura, delle arti (*Revue de Synthèse historique*, 1900, 1: 1-2). In effetti, le discipline in formazione accompagnavano sempre alla ricerca specialistica lo studio storico della loro emergenza. Adottavano tutte lo stesso modello: nobilitarsi esibendo come premessa, per esempio, la storia dell'antropologia, della sociologia, della psicologia. Ma, scorrendo gli indici delle riviste di corporazione del tempo, si può notare come esse cominciassero già a impossessarsi del 'passato' e ad interpretarlo nel quadro delle proprie metodologie o categorie, rovesciando – si potrebbe dire – la dipendenza in supremazia. Émile Durkheim e René Worms, pur se da posizioni contrapposte, lo affermano esplicitamente in varie occasioni.

Come fu affrontato allora il tema della memoria? In collegamento con spazio e tempo, intesi come un *unicum*. Sarà Durkheim ad intervenire tra i primi nella discussione intorno ai «principi» che guidano le applicazioni dello spazio al tempo, ovvero le «applicazioni della geografia alla storia», con una recensione dell'*Anthropogeographie* di Friedrich Ratzel apparsa nella sezione «Morphologie sociale» dell'*Année sociologique* (1900). In quello stesso fascicolo era presentato, nella rubrica «Mémoirs originaux», un saggio dello stesso Ratzel dal titolo *Le sol, la société et l'État*, che (anche se a livello marginale) suggerirà innumerevoli variazioni sul rapporto tra Suolo e Memoria. Durkheim ricordava che l'idea di base servita per dare avvio alla ricerca antropogeografica era che «l'umanità è un frammento della terra (*die Menschheit ist ein Stück der Erde*)» (Ratzel, 1899: 23; Durkheim, 1900: 550). E se gli uomini, presi collettivamente in quanto *Stücke der Erde*, sono come fissati al suolo sul quale vivono, essi non possono diventare oggetto di studio senza tenerli insieme all'elemento di cui sono parte integrante. È un genere di letteratura che ci fa comprendere l'importanza di avere sempre presente il 'dove' può condurre la radicalizzazione del sintagma 'Terra e Memoria'.

Il contributo delle origini che segna più propriamente il percorso problematico qui proposto è però pubblicato circa trent'anni più tardi, come risultato di una lectio su *Le temps des historiens* che, il 27 febbraio 1928, il neurologo Pierre Janet tiene nel quadro di una serie di conferenze al Collège de France, presso la cattedra di Psicologia sperimentale e comparata, intorno al tema de *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*. Vi è introdotto il problema della memoria come qualcosa che appartiene al soggetto e quindi non è storicizzabile. In altri termini, la memoria è irriducibile alla storia. La ragione per la quale Janet aveva deciso di parlare della concezione del tempo e della memoria negli storici era che, a suo avviso, nei loro studi si era prodotto un eccesso di 'avvicinamento' tra storia e memoria, sconvolgendo il tempo dei 'fatti' storici e il tempo dei 'fatti' mentali (Janet, 1928: 525-545). Oggi, a distanza di quasi un secolo, questa marcia di avvicinamento sembra essersi conclusa nell'ossimoro 'memoria storica' prima ricordato, che riattiva in modo inquietante la monumentale *Völkerpsychologie* di Wilhelm Wundt (1900-1920), una disciplina storica che, a dispetto del nome, facendo fare un salto di proporzioni incalcolabili alla comunicazione politica, attribuisce ai popoli la specifica funzione mentale del singolo soggetto, poiché ritiene che una collettività possa riprodurre mentalmente un comune stato di coscienza del passato. La 'storia delle mentalità' è qui già in agguato.

Che tra storia e memoria ci sia un rapporto – scrive Janet – è «cosa evidente». La storia dei popoli, dei fondatori di stati e delle civiltà si presenta (non solo per quanto riguarda il supporto mitografico) come un «insieme di narrazioni» e la narrazione, rinarrata di continuo, è «l'essenziale della memoria». Quando sono espressi in forma scritta invece che orale, si tratta di racconti «fatti un po' meglio». Ma restano pur sempre delle narrazioni. E lo sono anche quando, annessi alle discipline storiche, diventano 'storia'. Lo studio delle discipline che hanno trasformato i racconti in storia è quindi indispensabile per «comprendere il carattere della memoria» (Janet, 1926: 525-526). Appoggiandosi a *The Philosophy of History in France and Germany* (1874) di Robert Flint, filosofo che credeva nel sapere come 'sistema unitario' e che aveva influenzato non pochi studiosi delle diverse scienze umane in formazione, Janet rifletteva sul fatto che in Cina esisteva già, oltre tremila anni prima, «un tribunale speciale che doveva decidere quali fossero gli eventi da memorizzare» (cioè da lasciare alla trasmissione 'popolare' senza preoccuparsi di dare loro una cauzione dello Stato) «e quelli da inscrivere in modo particolare per essere trasmessi alle generazioni successive» (un compito affidato allo Stato). Questa «storia primitiva», diffusa sotto vari aspetti anche in civiltà come la Siria, la Persia, l'Egitto, gli pareva rassomigliare molto alle «forme primitive della memoria», perché era fatta «nel momento stesso in cui l'avvenimento occorre»: il tribunale cinese esaminava gli eventi «quando essi erano in corso». Era, in altri termini, «la storia che prende avvio dal presente», una sorta di «azione differita», una «forma di memoria [*mémoration*] ch'è scritta invece che recitata, che non è semplice preparazione di un racconto» (Janet, 1928: 526).

Una seconda tipologia di storia, ricorrente nel corso dei secoli, avrebbe potuto essere definita «letteraria». Corrisponde alla «memoria con affabulazione», perché «implica l'ordine dei racconti» e «contiene le nozioni di prima e di dopo». In altri termini, «comporta l'organizzazione della narrazione». La commessura di memoria e affabulazione obbedisce a un nuovo fine rispetto a quello primitivo della rammemorazione: «Non si tratta soltanto di predisporre il comportamento degli assenti, e non si tratta soltanto di trasmettere un ordine a individui che non erano presenti. Si tratta soprattutto di produrre delle emozioni e dei sentimenti; di far vibrare le nuove generazioni con la descrizione delle guerre, dei trionfi delle generazioni passate». Solo nel corso dell'Ottocento (il cosiddetto «secolo della storia»), la «memoria con affabulazione» è diventata – secondo Janet – la storia così come noi la conosciamo e pratichiamo, assumendo espressione scientifica. Stabilito infatti l'imperativo della «verità del fatto» (ch'era estraneo alla narrazione primitiva) e liberato il campo dagli imperativi della memoria (ordini da tramandare agli assenti) o dell'affabulazione (comunicare un'emozione, buona o cattiva che sia), gli storici hanno rifiutato ogni forma di «storia letteraria» e si vantano di non essere degli «scrittori» grazie all'invenzione di ogni sorta di metodo: testimonianze affinate e materiali certificati; ipotesi, induzioni e intuizioni (Janet, 1928: 526-527). Eppure, ammette Janet, «malgrado lo sviluppo della storia», i suoi metodi sono penetrati profondamente solo a livello del lavoro intellettuale e, pertanto, non esiste ormai un manuale di qualsivoglia disciplina che non presenti, come introduzione, la propria storia: quella della fisica o della matematica, dell'astronomia o della chimica. Ma la storia non sembra essere una «cosa» come la filosofia o la scienza, che hanno «impregnato» fin dalle origini il mondo del pensiero e della tecnica. Lo «spirito storico» ci resta estraneo perché la «verità storica», che circola solo per spiegare il passato, è «un'espressione singolare» e contiene «qualcosa che si oppone alle nostre capacità, al nostro modo di raccontare e di avere memoria». È questa difficoltà a far sì che lo spirito storico non si sia diffuso «tanto quanto lo spirito scientifico e lo spirito filosofico» (Janet, 1928: 528-529).

A distanza di quasi un secolo da quella conferenza, François Hartog è parso voler fare i conti con la fase finale di quell'intricato processo che Janet aveva visto allo stato aurorale e aveva considerato come un eccesso di «avvicinamento» tra «storia e memoria». Fra le sue più recenti riflessioni sulla questione, si possono ricordare quelle di *Chronos* sulla «svolta presentista», che fanno da preludio alla proposta esplicita di «uscire dal presentismo» (Hartog, 2020: 309-337) e, soprattutto, quelle che concludono le *Confrontations avec l'histoire*, perché ci consentono di cogliere e mettere in evidenza un momento di crisi: «Quando, alla fine del XX secolo [...], la memoria si sviluppa e s'impone, che cosa può fare la Storia di fronte ad un confronto che non ha provocato, ma che non può evitare?». Dovremo forse anche noi, che abbiamo continuato ad avvalerci dell'archivio della storia, «sostituire la fede nella Storia, propria del mondo moderno, con la fede nella Memoria», seguendo così i tanti storici che sono passati «armi e bagagli al suo servizio»? Significa forse accettare che al «re-

gime di storicità» si stia sostituendo un «regime memoriale»? Se non abbiamo più fiducia nella storia, «siamo allora entrati nel mondo del dopo-Storia e nella post-Storia»? (Hartog, 2021: 313-314).

Hartog non esita a parlare di un malessere degli storici e ad evocare i loro dubbi e il loro disorientamento. Ma forse c'è anche qualcosa di più che non viene esplicitato: l'emarginazione incontenibile degli storici di professione ad opera di quell'immenso apparato pubblicistico che, insediatosi stabilmente nei mezzi di comunicazione, li ha sostituiti attraverso gli «storici della memoria». Hartog si è fermato alla fase precedente, quella del passaggio degli storici al servizio della memoria, che aveva così descritto in *Croire en l'histoire*: «L'"ondata della memoria" ha progressivamente invaso, conquistato il territorio della storia», con un movimento pervasivo e, al tempo stesso, confuso, sinonimo di una costante tensione agonistica: «Si va dalla storia alla memoria, poi la memoria sovverte la storia, prima che la storia non cerchi di riprendere il controllo, presentandosi come storia della memoria» (Hartog, 2013: 31).

Postilla

Per concludere, vorrei porre una questione appartenente al campo d'indagine che mi è proprio, quello di una storica della Russia molto attenta, in questo momento, ad una politica della storia che, volta alla costruzione di un vero e proprio 'ministero della memoria', punta a consolidare la nazione attorno ad una versione ufficiale del passato.

A partire dagli anni Duemila, l'evoluzione del regime russo è stata accompagnata da un profondo processo di revisione storica. La 'politica storica' dello Stato ha attirato sempre di più l'attenzione delle élites nella convinzione che – dopo il crollo delle ideologie tradizionali – sia questa l'«unica forma possibile di politica» (Pavlovskij, 2008). Si tratta di un approccio guidato dall'alto in modo ferreo, e mai manifestatosi prima con una tale chiarezza e determinazione, che tende a esaltare l'eredità imperiale e incoraggia ad accogliere narrazioni storiche semplificate. In particolare, veicola l'idea di una 'storia millenaria' offerta ai cittadini in cambio della loro lealtà politica e presentata persino come più importante del progresso economico, con un investimento sul capitale intellettuale che si accompagna alla centralizzazione del potere e all'idea di un eccezionalismo russo (fondato su eredità, tradizioni, politiche culturali). In sostanza, alla competitività economica è stata affiancata la competitività intellettuale, con scelte d'indirizzo che vedono una vera e propria presa di possesso della Memoria da parte dello Stato e delle sue istituzioni, tale da spingere alcuni studiosi a parlare di «rapina» o «sequestro» della cultura (Kalinin, 2015).

È del 2020 una revisione della Costituzione della Federazione russa che, all'articolo 67.1, richiama la «storia millenaria» della Russia, la sua continuità in relazione all'Urss, la «memoria degli antenati» e gli ideali da loro trasmessi, compresa la fede in Dio. Vi si sostiene anche che «la Federazione russa onora

la memoria dei difensori della Patria e garantisce la protezione della verità storica», postulando la necessità di educare i bambini al «patriottismo, alla cittadinanza e al rispetto per gli anziani». Già nel 2014, una legge approvata dalla Duma aveva introdotto una sanzione penale fino a cinque anni di carcere per il reato di 'falsificazione della storia' (un primo provvedimento di questo tipo era stato proposto dal governo nel 2009, ma era stato respinto) (Salomoni, 2023: 121-122).

In una conversazione di alcuni anni fa con il teorico della cultura e critico d'arte Michail B. Jampolskij, il filologo Il'ja A. Kalinin ha riflettuto sull'ascesa della cultura della memoria, avviata in Urss negli anni Settanta come tentativo di democratizzare le idee sulla storia, di allontanarsi dalle narrazioni convenzionali e di uscire dagli schemi lineari e ripetitivi:

> L'immediatezza della testimonianza, l'emotività del contatto personale con il passato, l'attaccamento alle sue tracce materiali, la privatizzazione della memoria – affermava Kalinin – diede speranza di liberazione dal quadro illuminista-coloniale, grazie al quale le élites avevano ottenuto un'egemonia socio-culturale sulle masse. Dopo diversi decenni, è risultato chiaro ch'erano l'immediatezza, l'affettività, la materialità sensuale, l'intimità della memoria a renderla una materia prima ad alta intensità energetica per l'elaborazione politica ed economica. In altre parole, ciò ch'era stato considerato un antidoto contro l'egemonia esistente si è rivelato il carburante che ha contribuito al suo rafforzamento (Kalinin–Jampol'skij, 2022).

Come ciò è avvenuto? Attraverso la progressiva radicalizzazione delle politiche culturali, esplicatesi in un ampio ventaglio di misure di sorveglianza, in cui sia la storia che la memoria si sono trovate al servizio delle 'strategie di sicurezza nazionale': ad esempio, tramite la definizione e tutela della 'verità' e 'memoria storica'; la redazione di manuali unici di storia; la creazione su mandato statale di opere storiche, letterarie e artistiche, prodotti cinematografici, teatrali, televisivi; la fornitura di servizi volti a preservare i 'valori tradizionali'; la salvaguardia o difesa normativa della lingua russa e interventi sempre più estremi sul calendario civile, fino all'adozione della 'Giornata delle azioni unificate', fissata alla data del 19 aprile (Salomoni, 2026: 411-413). Anche Kalinin si sofferma sull'«eccesso di memoria», per sottolineare ch'esso è stato «efficamente convertito sia in ambito politico che di mercato». Sopravvissuta alla sua espansione come mezzo di emancipazione democratica, «la memoria storica si è rivelata uno strumento utile a smantellare le istituzioni e i valori democratici». È quanto avviene oggi con diversi «regimi autoritari, nazionalisti e populisti», che vi si riferiscono come ad una «risorsa emotiva» estremamente utile a «giustificare la loro legittimità», e sicuramente molto più significativa delle tradizionali procedure di razionalità elettorale (Kalinin–Jampol'skij, 2022).

Nell'enunciare la distinzione tra potere sovrano e biopotere, Michel Foucault ha utilizzato, nel corso al Collège de France del 1976 *Difendere la società*, una formula memorabile. Una delle più importanti trasformazioni del diritto politico nel XIX secolo sarebbe consistita, «se non proprio nel sostituire, perlomeno nel completare il vecchio diritto di sovranità – far morire o lasciar vivere – con un altro diritto», che non avrebbe cancellato il primo, ma lo avrebbe penetrato, attraversato, modificato: «Tale diritto, o piuttosto tale potere, sarebbe stato esattamente il contrario – il potere di "far" vivere e di "lasciar" morire» (Foucault, 1997: 214). Lo stesso si può affermare oggi, ha scritto Il'ja Kalinin, della memoria nel 'laboratorio russo': un tempo, il potere permetteva di ricordare e costringeva a dimenticare, ora costringe a ricordare e permette di dimenticare.

Bibliografia

Berr, H. (1898). *La synthèse des connaissances et l'histoire. Essai sur l'avenir de la philosophie*. Paris: Hachette.

Durkheim, É. (1900). Compte-rendu de Ratzel, F. Anthropogeographie. *L'Année Sociologique. 1898-1899*, 3, 550-558.

Flint, R. (1874). *The Philosophy of History in France and Germany*. London: William Blackwood and Sons.

Foucault, M. (1997). *«Il faut défendre la société». Cours au Collège de France. 1976*. Paris: Seuil/Gallimard.

Hartog, F. (2013). *Croire en l'histoire*. Paris: Flammarion.

Hartog, F. (2020). *Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps*. Paris: Gallimard.

Hartog, F. (2021). *Confrontations avec l'histoire*. Paris: Gallimard.

Janet, P. (1928). *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps. Compte-rendu intégral des conférences d'après les notes sténographiques*. Paris: A. Chahine.

Kalinin, I., Jampol'skij, M. (2022). Pamjat' i kul'turnoe potreblenie. *Syg.ma team*, 20 luglio, https://syg.ma/@sygma/pamiat-i-kulturnoie-potrieblieniie.

Kalinin, K. (2015). O pochiščenii kul'tury, edinstve istorii i rasširenii granic. *Neprikosnovennyj zapas*, 99 (1), 243-249.

Pavlovskij, G. (2008). Plocho s pamjat'ju – plocho s politikoj. Politika pamjati. *Russkij žurnal*, 9 dicembre, https://rodon.org/society-081225125946.

Ratzel, F. (1899). *Anthropogeographie*. Erster Theil: *Grundzüge der Anwendung der Erdkunde auf die Geschichte*. Stuttgart: I. Engelhorn.

Ratzel, F. (1900). Le sol, la société et l'État. *L'Année Sociologique. 1898-1899*, 3, 1-14.

Salomoni, A. (2023) 'Falsificazione della storia' e 'sovranità culturale'. Politiche e retoriche nella Russia di Putin. *Memoria e Ricerca*, 31 (1), 113-128.

Salomoni, A. (2026). Il calendario civile in Russia: revisione, distorsione, sostituzione. In Focardi, F. e Schwarz, G. (a cura di). *Calendario civile e politiche della memoria in Italia. Dinamiche nazionali e transnazionali*, Roma: Viella, 399-416.

Sur notre programme (1900). *Revue de Synthèse Historique*, 1, 1-8.

Wundt, W. (1900-1920). *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte.* 10 Bände. Leipzig: Engelmann.

Anna Lisa Tota

Ecologie del passato: Eingedenken *e memorie future*

Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra.

(Walter Benjamin)

Abstract
Nella contemporaneità i processi di memoria e oblio si intrecciano con i processi di soggettivazione (Cavalli, 1997), divenendo una delle dimensioni costitutive più rilevanti nella formazione delle identità individuali e collettive. Il passato (e le modalità in cui viene costruito e ricostruito nelle narrazioni pubbliche) si configura sempre più come incessantemente ridefinito dagli interessi e dalle intenzioni del presente (Halbwachs, 1968), luogo di articolazione dei conflitti, spazio entro cui competere per far prevalere versioni fra loro antagonistiche e antitetiche. La dimensione del potere e la contrapposizione tra contro-memorie e memorie egemoniche sono divenute chiavi interpretative cruciali. Inoltre, se «il futuro è davvero alle spalle» come sottolinea Tim Ingold (2024), allora le generazioni devono essere ripensate nella loro capacità di riannodare quei fili invisibili che legano il passato al presente e ai futuri possibili. A partire dal concetto di *Eingedenken* – sia nella formulazione di Ernst Bloch (1918) sia in quella di Walter Benjamin (1929) – si dischiude quell'accesso al futuro già implicato nel passato e si può riconsiderare il nesso tra *memory studies* e *future studies* (Tota–Hagen, 2016), così ben articolato dal concetto di «anticipazione» (Urry, 2016). Alla luce di una serie di considerazioni teoriche questo contributo propone di connettere stabilmente *memory studies* e *future studies.*

Parole chiave: Memory studies, Future Studies, trauma, immemorare, contro-memorie.

Abstract
In contemporary times, processes of memory and oblivion intertwine with processes of subjectivation (Cavalli, 1997), becoming one of the most significant constitutive dimensions in the formation of individual and collective identities. The past – and the ways in which it is constructed and reconstructed in public narratives – increasingly appears as something ceaselessly redefined by the interests and intentions of the present (Halbwachs, 1968); it is a site where conflicts are articulated and a space for competing to

assert versions that are mutually antagonistic and antithetical. The dimension of power and the clash between 'counter-memories' and hegemonic memories have become crucial interpretive keys. Furthermore, if «the future is truly behind us», as Tim Ingold (2024) emphasizes, then generations must be re-examined in terms of their capacity to re-tie the invisible threads linking the past to the present and to possible futures. Starting from the concept of *Eingedenken* – in the formulations of both Ernst Bloch (1918) and Walter Benjamin (1929) – we unlock that access to the future already implicit in the past and can reconsider the link between memory studies and future studies (Tota and Hagen, 2016), a connection so effectively articulated by the concept of 'anticipation' (Urry, 2016). By proposing a series of theoretical reflections, this chapter argues that it is desirable to establish an inseparable and lasting connection between memory studies and future studies.

Keywords: Memory Studies, Future Studies, Trauma Theories, Remembrance, Counter-memories.

Introduzione

Nella contemporaneità i processi di memoria e oblio si intrecciano con i processi di soggettivazione (Cavalli, 1997), divenendo una delle dimensioni costitutive più rilevanti nella formazione delle identità individuali e collettive. Il passato (e le modalità in cui viene costruito e ricostruito nelle narrazioni pubbliche) si configura sempre più come incessantemente ridefinito dagli interessi e dalle intenzioni del presente (Halbwachs, 1968), luogo di articolazione dei conflitti (Hobsbawn–Ranger, 1983; Lowenthal, 1985; Shotter 1990), spazio entro cui competere per far prevalere versioni fra loro antagonistiche e antitetiche (Connerton, 1989; Koselleck, 1979). La dimensione del potere e la contrapposizione tra contro-memorie e memorie egemoniche sono divenute chiavi interpretative cruciali (Schwartz, 1982; Zelizer, 1995). Inoltre, se «il futuro è davvero alle spalle» (Ingold, 2024), allora le generazioni devono essere ripensate nella loro capacità di riannodare quei fili invisibili che legano il passato al presente e ai futuri possibili. A partire dal concetto di *Eingedenken* – sia nella formulazione di Ernst Bloch (1918) sia in quella di Walter Benjamin (1929) – si dischiude quell'accesso al futuro già implicato nel passato e si può riconsiderare il nesso tra *memory studies* e *future studies* (Tota e Hagen, 2016), così ben articolato dal concetto di «anticipazione» (Urry, 2016). Alla luce di queste considerazioni, occorre ripensare anche alle molteplici forme dell'oblio (Augé, 2000) e di *instigated cultural amnesia* (ad esempio, nei casi di memorie delle vittime innocenti delle mafie), in cui si riscontra il tentativo di annientare sistematicamente ogni forma di «memoria culturale» (Assmann, 1992). In questo intervento la proposta è coniugare i *memory studies* con *i future studies* ragionando sulle memorie traumatiche collettive e pubbliche. L'elasticità del

passato (Wagner-Pacifici, 2010) e la malleabilità del futuro offrono spunti di riflessione per mettere a tema etiche ed estetiche della cura (The Care Collective, 2020) rispetto ai «traumi culturali» (Alexander *et al.*, 2004) di una collettività. In tale riflessione i linguaggi delle arti e le molteplici forme di «artivismo» (Trione, 2022) offrono spazi e forme, entro le quali ripensare i possibili percorsi di rielaborazione delle memorie traumatiche, rendendo possibili vere e proprie 'ecologie del passato'.

Eingedenken *e orizzonti temporali*

Questo contributo si interroga sui processi di rimembranza e oblio, affrontati dalla duplice prospettiva delle memorie individuali e collettive da una parte, e di quelle culturali e pubbliche (Rampazi–Tota, 2007) dall'altra. Queste due dimensioni – antitetiche e complementari ad un tempo – si tengono insieme a partire da quell'idea di un continuum poroso tra l'io e il mondo sociale, tra il dentro e il fuori che già Maurice Halbwachs aveva ben intuito nelle parole: «Quando ricordiamo, non siamo mai soli» (Halbwachs, 1968, trad. it.: 80)[1]. Vorrei partire dalle riflessioni di Ernst Bloch e Walter Benjamin sul concetto di *Eingedenken*, che in Benjamin compare dal 1927, ben otto anni dopo aver letto *Der Geist der Utopie*. L'immemorare non si riferisce ad un mero ricordo, ma ad un pezzo del passato che irrompe nel presente come una sorta di urgenza. *Eingedenken* è un atto potenzialmente sovversivo che apre nel presente una potenziale traiettoria futura: «dischiudere un accesso al futuro che si nasconde nel passato» (Marchesoni, 2017: 18). Il passato sembra irrompere nel presente scardinandolo, bucandolo per realizzare un'istanza già presente nel passato, ma che cambierà il futuro. In pratica il passato, entrando nel presente, si trasforma e progetta il futuro. 'Immemorare' diviene, allora, quella particolare costellazione, in cui un lampo, un'intenzione, un moto dal presente arriva nel passato, lo riallinea, lo trasforma, cosicché quel frammento di passato diviene una scheggia di futuro. Scrive significativamente Ernst Bloch (1918, trad. it. 2017: 34-35):

> Ciò che è accaduto (*geschehen*), è sempre accaduto solo a metà, e la forza che lo fece accadere, che si espresse in esso in maniera insufficiente, continua a operare in noi e getta il suo bagliore anche sui tentativi parziali, ancora futuri che giacciono dentro di noi […]. Ciò che mai poté passare, deve essere frantumato., ciò che mai giunse a sé stesso, deve essere sciolto e il mai pienamente ac-

[1] «I nostri ricordi vivono in noi come ricordi collettivi, e ci sono rammentati dagli altri, anche quando si tratta di avvenimenti in cui siamo stati coinvolti solo noi, e di oggetti che solo noi abbiamo visto. Il fatto è che, in realtà, non siamo mai soli. Non è necessario che altri siano presenti, che si distinguano materialmente da noi: perché ciascuno di noi porta sempre con sé e dentro di sé una quantità di persone distinte.» (Halbwachs, 1968, trad. it.: 80).

> caduto (*das nie ganz Geschehene*) deve essere compiuto in nuovi attimi. Certo il passato pare essere solidificato, addormentato, poiché esso tende a ricoprirsi di oscurità crescente nella misura in cui si allontana da esso. Ma tutto ciò può risvegliarsi: è rimasto fluido e cangiante, e continua a scorrere sotterraneamente, non ha alcunché di immutabile […]. Nonostante la sua apparente cristallizzazione nel passato, nella sua transitorietà esso serba in sé stesso ancora un qualcosa di segreto, un elemento di futuro (*ein Element des Zukünftigen*), come pure il cristallizzarsi del futuro nel presente pacificato del senno di poi o della valutazione ha sopra di sé delle alternative, degli sconosciuti che ci attendono. Incalzare questo elemento che pulsa, allentare nel rimpianto questo futuro represso che non poté realizzarsi nella densa pasta del divenuto.

Il concetto di *Eingedenken* è creativo e dirompente, mette insieme passato e futuro. In questa prospettiva ha senso parlare di «sostenibilità del passato» (Tota, 2020) per declinare i concetti di «resilienza» (Werner–Smith, 1982) e «antifragilità» (Taleb, 2012) rispetto alle traiettorie biografiche e sociali che plasmano il nostro quotidiano. Il concetto di *Eingedenken* di Walter Benjamin ed Ernst Bloch può essere ulteriormente declinato facendo riferimento alla teoria dell'«irrequietezza del trauma» (Wagner-Pacifici, 2010) e al dinamismo del concetto di speranza, definita come vigilante selezione, continua e attiva, di tutti quegli elementi potenzialmente capaci di contribuire alla realizzazione del progetto dello speranzoso e/o della speranzosa (DeNora, 2021)

La proposta teorica qui delineata implica il riconoscimento di un nuovo statuto dei *memory studies*, capace di tener conto anche della prospettiva ecologica di Hoskins (2016) e della sua riflessione sulla connettività delle memorie. È proprio a partire da questo quadro teorico, infatti, che muta definitivamente lo statuto stesso dei *memory studies*, che si intrecciano indissolubilmente ai *future studies*. L'elasticità del passato diviene così l'altra faccia speculare e conforme della malleabilità del futuro. L'orientamento del pensare e dell'agire rispetto al flusso degli eventi che si formano e si sgretolano in continuazione – dietro e davanti a noi – assume un ruolo fondamentale per ripensare a quei legami (in-visibili) fra generazioni differenti. Guardando all'*Angelo della storia* di Walter Benjamin occorre ripensare a questi legami per evidenziarne la duplice natura di evanescenti/indissolubili catene e robuste/friabili radici.

Tuttavia, c'è un'altra dimensione che attraversa questo contributo e concerne la dimensione pubblica delle memorie, dimensione che spesso parla attraverso le forme e i linguaggi dell'arte, il cosiddetto «artivismo» (Trione, 2022), l'arte pubblica e l'arte partecipativa, tanto care alla sociologia delle arti (Tota–De Feo, 2020). Una lunga e consolidata tradizione di ricerche documenta come i linguaggi dell'arte possano trasformare i grandi traumi di una collettività in vere e proprie schegge di futuro. Il trauma, individuale o collet-

tivo che sia, è per sua intrinseca natura latore di un messaggio che, se ascoltato, può generare futuro. Occorre immaginare un'oscillazione continua tra memoria individuale/famigliare e memorie collettive/pubbliche. Questa oscillazione è epistemologicamente centrale, non accessoria, ineludibile. Se continuiamo a pensarci per crasi, per antitesi, come separati e scissi dal mondo, continuiamo a riprodurre un modo di pensare e di agire che non è più sostenibile né per il pianeta, né per noi stessi: in altri termini, non ha alcun senso continuare a marcare una discontinuità netta tra le traiettorie biografiche delle memorie e quelle più meramente sociali. Come ho sostenuto in *Ecologia del pensiero* (Tota, 2023), noi siamo tanto soggetti *pensanti*, cioè attori capaci di elaborare pensieri, quanto 'pensati', cioè soggetti passivi, ricettori di insieme di pensieri preconfezionati e predigeriti per noi dalle generazioni precedenti, dalle cerchie sociali, dai media, dalle piattaforme digitali e persino dagli algoritmi di ultima generazione. Sono i pensieri che circolano in società che ci investono, ci invadono, ne siamo come assorbiti. Dobbiamo ripensare alle memorie, progettando un nuovo paradigma concettuale che superi il dualismo tra dentro e fuori, tra memorie individuali/famigliari e memorie collettive/pubbliche, capace di proporre una vera e propria ecologia delle memorie. Non si tratta di azzerare l'importantissimo patrimonio concettuale e analitico consolidatosi in decenni di riflessione teorica all'interno dei *memory studies*, ma al contrario grazie proprio a tutto questo patrimonio imprescindibile possiamo andare oltre.

Memoria, memorie: alcune distinzioni

I *memory studies* sono un ambito di studio sterminato. Quando la sociologia si occupa di memoria, anzi di memorie, si delineano per l'analisi molteplici prospettive: se, da una parte infatti, si possono studiare le memorie individuali e collettive come veri e propri prodotti sociali, documentando così le dimensioni culturalmente determinate di qualsiasi ricordo (Zerubavel, 2005); dall'altra, studiando la comunicazione pubblica del passato, si possono analizzare le dinamiche attraverso cui differenti gruppi sociali competono nell'arena pubblica per la definizione legittima di una certa versione del passato, della loro identità collettiva e di quelle dei gruppi confliggenti. Inoltre, da un punto di vista più generale, lo studio di questi processi di negoziazione finisce spesso per rimandare a contrastanti definizioni pubbliche degli eventi in questione, dell'idea stessa di stato, delle forme ideali del rapporto tra stato e cittadini. Ci muoviamo, insomma, sul terreno delle memorie pubbliche vere e proprie (Rampazi–Tota, 2007). Dando voce al proprio dissenso, gli imprenditori morali della memoria rammentano al resto della società come dovrebbe essere la quotidianità dei cittadini in una democrazia, quale dovrebbe essere il ruolo dello Stato nel garantirne l'incolumità fisica. È proprio in questo senso che nel fare memoria, essi fanno etica pubblica. Lo ha detto bene Luigi Ciotti in occasione della Giornata in memoria delle vittime innocenti delle mafie e del

terrorismo tenutasi a Roma il 21 marzo 2023: «Bisogna trasformare la memoria delle vittime nell'etica del presente».

Le prospettive analitiche indicate sono complementari, non antitetiche: studiando la memoria come prodotto sociale, si analizza come la società, attraverso i quadri sociali (Halbwachs, 1925), produca letteralmente la trama del tessuto dei ricordi intimi e personali (la memoria individuale) o di quelli del gruppo più ampio di cui si è membri (la memoria collettiva). Nella seconda prospettiva si studia, invece, come la memoria è usata come risorsa dagli attori sociali per costruire le identità individuali e collettive, per definire socialmente pezzi della sfera pubblica (la memoria sociale oppure la memoria pubblica). Passiamo, in altri termini, dall'analisi di 'come la società costruisce la memoria' a quella di 'come la memoria costruisce la società'. La riflessione sociologica sulle dinamiche sociali che rendono la memoria possibile nasce con il lavoro di Maurice Halbwachs, allievo di Bergson e di Durkheim, che giunse a delineare le dinamiche sociali che rendono possibile il ricordo, confutandone la natura apparente di atto intimo e privato. Nella sua prima opera Halbwachs (1925) criticò l'impostazione di Bergson (1896), secondo cui la memoria sarebbe stata da concepire come un deposito virtuale in cui permangono le tracce di tutti gli eventi trascorsi. Al passato invece, secondo l'autore, non si accederebbe mai in modo diretto, ma sempre in modo mediato attraverso i «quadri sociali» (Halbwachs, 1925). In tale prospettiva, il passato che si presentifica nel ricordo, non è meramente un suo ritorno, ma piuttosto una effettiva ricostruzione, che dipende da fluttuazioni e revisioni dei punti di vista che operano nel presente. Precedendo di molti decenni tutta la riflessione dei *cultural studies* e avvicinandosi da questo punto di vista alla tradizione marxiana, Halbwachs giunge a distinguere nella società «memorie dominanti» e «memorie dei gruppi subordinati». La riflessione sul contributo di questo autore è molto estesa ed articolata sia nel contesto internazionale, ma anche in quello europeo (Namer, 1991; Urry, 1996; Cavalli, 1997). Nell'economia del presente discorso ed in estrema sintesi, è possibile individuare alcune classificazioni che rappresentano distinzioni analitiche fondamentali del dibattito contemporaneo sui *memory studies*, senza le quali non potremmo nemmeno ragionare sul concetto di 'ecologia del passato' qui proposto. Senza entrare nel merito delle diverse accezioni in cui tali classificazioni sono state via via rielaborate (Namer, 1991), possiamo distinguere in primo luogo la 'memoria individuale', intesa come memoria del singolo attore sociale, costruita entro un certo numero di gradi di libertà socialmente determinati. La 'memoria collettiva', invece, è la memoria condivisa da un certo gruppo di attori sociali che attivamente ne perseguono la riproduzione sociale e la comunicazione pubblica. In tal senso, condividono una comune memoria collettiva i membri di molte associazioni (da quelle dei partigiani a quelle dei familiari delle vittime di una strage). La distinzione tra memoria sociale e memoria collettiva è elaborata compiutamente da Namer (1991: 92-93) che, a tale proposito, riconsidera il contributo di Maurice Halbwachs:

> La nostra tesi è che esiste nell'individuo e nella società una memoria sociale che è "al di qua" o "al di là" della memoria collettiva, una potenzialità spesso non attivata, ma che a volte si può configurare anche come una causa virtuale. […] Occorrerà quindi riconsiderare quelli che per Halbwachs altro non sono se non differenti livelli di una memoria collettiva, alla luce dell'idea che si tratti di forme di memoria sociale di cui la memoria collettiva rappresenta soltanto una pratica attualizzata.

La memoria sociale può essere interpretata come lo sfondo entro cui competono le differenti memorie collettive, come la struttura di plausibilità della memoria collettiva ed individuale (Schudson, 1990; 1993). Infatti, anche se il passato è sottoposto ad una continua revisione che muove dagli interessi del presente, tuttavia i gradi di libertà di questa ridefinizione pubblica ed individuale non sono infiniti.

Gran parte della letteratura su queste tematiche ha affrontato direttamente la questione della natura socialmente costruita del passato, delineando i processi sociali che letteralmente influenzano e danno forma alla rappresentazione sociale e alla comunicazione pubblica di un certo evento. L'attenzione degli studiosi e delle studiose si è focalizzata sulle implicazioni della natura sociale del passato come strategia per comprendere le dinamiche attraverso cui versioni alternative e contrastanti di un certo evento, sostenute da gruppi sociali diversi, competono all'interno dell'arena pubblica. Sono state elaborate molteplici definizioni per studiare come le società ricordano e come dimenticano. Il passato è stato definito come «un paese straniero» (Lowenthal, 1985), come «un passato che non passa» (Rusconi, 1987)[2]. Il futuro è stato ridefinito come «futuro passato» (Koselleck, 1979), la tradizione come «inventata» (Hobsbawn–Ranger, 1983), le memorie come «controverse e contese» (Zolberg, 1996).

Tuttavia, se da Halbwachs in poi il passato non può più essere considerato come qualcosa di granitico, stabilito e fissato per sempre in una data forma, ma piuttosto è visto come una sorta di *work-in-progress* costantemente ridefinito dagli interessi e dai punti di vista che dominano nel presente, l'interrogativo conseguente che emerge è in quale misura ciò sia possibile. In altri termini, diventa centrale la questione dei limiti posti alla produzione sociale e alla comunicazione pubblica delle memorie individuali e collettive. Infatti, non tutte

[2] Gian Enrico Rusconi (1987) riprende quest'espressione dal saggio di Ernst Nolte *Il passato che non vuole passare*, tradotto in italiano nel volume medesimo. Nolte si riferisce in particolare al passato nazionalsocialista dei tedeschi, un passato che «non soggiace a questo processo di dissoluzione e indebolimento, ma sembra, al contrario, diventare sempre più vivo e vigoroso: non come modello bensì come spauracchio, come passato che si pone come presente, o che pende sul presente come una mannaia» (Nolte, 1987: 3). Nell'economia del presente discorso quest'espressione si riferisce a quel complesso di memorie sociali e collettive che, non essendo state sufficientemente elaborate a livello sociale ed individuale, finiscono per essere latenti ma al contempo sempre presenti, cioè per 'pendere sul presente come una mannaia' (facendo riferimento all'espressione di Nolte).

le memorie sono permesse, né tutte le diverse iscrizioni pubbliche del passato sono possibili. Il grado di variazione possibile nella ricostruzione del passato è determinato dalle contrastanti versioni che competono nell'arena pubblica. Molti studi sociologici in quest'ambito hanno documentato come la competizione e la negoziazione tra differenti gruppi, attori sociali e istituzioni rappresenti una chiave di lettura privilegiata per comprendere la produzione sociale delle memorie collettive (Schwartz, 1982). In questo processo i limiti sono stabiliti dalla competizione tra rappresentazioni confliggenti e contrastanti dello stesso evento. Il passato è concepito come uno spazio e un luogo altamente conflittuale, in cui si giocano processi sociali particolarmente complessi. Tuttavia, ciò che rimane ancora troppo sullo sfondo di questo dibattito è proprio la natura comunicativa e culturale di questi processi. Il materiale da costruzione, o meglio le risorse, impiegate dagli attori sociali, dai gruppi e dalle istituzioni per la produzione sociale delle memorie sono essenzialmente, da una parte, gli oggetti e le forme culturali, dall'altra le forme della comunicazione pubblica. In tal senso, l'analisi delle pratiche sociali della memoria è strettamente intrecciata con l'analisi delle dimensioni comunicative: produrre memoria pubblica significa fare comunicazione sul passato attraverso discorsi e cerimonie commemorative, attraverso la produzione di simboli più o meno condivisi, di oggetti culturali (Wagner-Pacifici–Schwartz, 1991; Wagner-Pacifici, 1996; Zolberg, 1996).

Sulla natura del trauma: ecologie del passato

L'ecologia del passato scaturisce da memorie traumatiche che, accettando i traumi che rappresentano, riescono a trasformarli. Sono memorie che interpellano il passato per sganciarlo dall'idea di futuro che ne deriverebbe in modo sequenziale. Sono memorie vivide, intense, viventi che accettano il ponte tra passato e futuro, ma ne modificano la natura. Ciò che è successo non può essere cambiato, ma è davvero così? Perché se un evento non è l'evento in sé – che di fatto, se non fissato nel fluire del tempo, finisce per sfumare, cambiare, fluttuare, essere dimenticato o modificato – ma è piuttosto l'evento combinato ed intersecato con la sua definizione sociale, individuale e collettiva, allora non è forse vero che il trauma potrebbe presentare una parziale malleabilità, una porosità che gli permetterebbe ad un tempo – in un processo lento e graduale – di assorbire ed espellere via via i pezzi della sua oggettivazione? Un contributo teorico fondamentale in tale direzione proviene dalla 'teoria dell'irrequietezza degli eventi' (Wagner-Pacifici, 2010), secondo la quale un evento, anche se di natura traumatica, non sarebbe mai del tutto concluso e sarebbe costituito dalla somma di tutte le definizioni sociali che diacronicamente e sincronicamente gli sono state attribuite. Questa teoria ha importanti implicazioni rispetto ai meccanismi di elaborazione del trauma, in quanto anche la definizione sociale del presente avrebbe la medesima capacità, al pari di tutte quelle che la

precedono nel tempo, di dare significato a ciò che accadde, trasformandone la natura complessiva. In tale prospettiva un evento non sarebbe mai concluso, ma nutrito dall'infinita varianza e molteplicità dei significati individuali, collettivi e sociali che gli verrebbero via via riconosciuti. Certo, una delle implicazioni possibili di questa prospettiva conduce direttamente alla *cancel culture*, che tuttavia apre scenari e riflessioni che travalicano I confini di questo contributo. Torniamo piuttosto alle implicazioni dell'infinita malleabilità dei ricordi, che in fin dei conti comprendono 'anche' i significati che attribuiamo ad un certo evento, nelle biografie personali.

Per delineare come in un affresco una possibile definizione del concetto di 'ecologia del passato', occorre mettere a tema la natura del trauma che è, per definizione, ciò che interrompe la quotidianità: un evento talmente violento ed intenso da sospendere il flusso abituale delle coscienze individuali e collettive (Alexander *et al.*, 2004). Il trauma è connesso all'esercizio feroce di una o più forme di violenza a livello individuale e sociale. Il trauma può essere definito come 'il passato nel futuro': infatti, è quel pezzo di passato che permane nel farsi e disfarsi del futuro. Le teorie del trauma sono state studiate da molteplici discipline. I traumi individuali, in particolare, dalla psicologia, dalla psicoanalisi e dai *memory studies*. I traumi culturali sono stati ampiamenti studiati dalle *trauma theories* (Alexander, 2018). Il quadro di riferimento è molto ampio e, in quanto tale, trascende ampiamente la brevità di queste pagine. Tuttavia, occorre ribadire che il concetto di immemorare permette di riconsiderare le dimensioni spazio-temporali sia del trauma psichico sia di quello culturale. Il concetto di immemorare costituisce probabilmente una delle eredità più preziose del pensiero di Walter Benjamin. Come dicevo, si trova negli scritti del filosofo dal 1927, otto anni dopo la sua lettura dello *Spirito dell'utopia* di Ernst Bloch. Peraltro, sappiamo che nel 1919 Benjamin conobbe personalmente Bloch in Svizzera grazie a Hugo Ball. Nel dialogo fra i due filosofi prende forma questo concetto, indicato da un neologismo, che scardina sottilmente e definitivamente quella banale concezione lineare del fluire temporale che abbiamo in mente. Bloch ci restituisce l'idea che gli eventi non sono mai sigillati una volta per sempre, ma un lampo dal presente si può riverberare su un evento rendendolo cangiante e nella sua fluidità può avvenire sia il mutamento dell'evento originario, sia la progettazione dell'evento futuro. Benjamin è molto colpito dalle pagine di Bloch, così come dalla concezione proustiana della memoria. Nel 1940, l'ultimo anno della sua vita, egli sta lavorando alle tesi sul concetto di storia e l'immemorare rappresenta un elemento cardine nella sua riflessione:

> L'immemorare viene presentato […] come la quintessenza della concezione ebraica della storia; in base a tale concezione "*ogni secondo è una piccola porta attraverso la quale può entrare il messia. Il cardine, in cui questa porta si muove è l'immemorare*". Immemorare è il nome della costellazione in cui un determinato momento

> del presente entra in relazione con un determinato momento del passato […], aprendo così una prospettiva inedita sul futuro; "*la Schlüsselgewalt di questo attimo (presente) su una determinata stanza del passato, rimasta chiusa fino ad ora*"» (Marchesoni, 2017: 27).

Ai fini della presente riflessione questa concezione degli eventi come testi infiniti risulta di particolare efficacia in relazione all'elaborazione del trauma, in quanto l'immemorare, alla stregua di un apriscatole, diviene un dispositivo capace di rimescolare le carte (Tota, 2023).

Le ecologie del passato rendono possibili memorie che hanno conservato la loro capacità di guarire e far guarire. Tali memorie sono intrinsecamente trasformative, in quanto in un processo alchemico mai definitivamente compiuto trasformano i traumi di una collettività in etica pubblica, in impegno civile, in modo tale che partecipando del ricordo di quei traumi si possano attivare processi collettivi di elaborazione e guarigione nella consapevolezza che la memoria è vivente, così come lo sono il passato e il futuro su quella linea quantica dello spazio e del tempo che permette il vero *memory work*.

Bibliografia

Alexander, J.C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N.J., Sztompka, P. (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.

Alexander, J.C. (2018). *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*. Milano: Meltemi.

Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck'sche; trad. it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi, 1997.

Augé, M. (2000). *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere*. Milano: Il Saggiatore.

Benjamin, W. (1929). *Gesammelte Schriften*, Band V: *Das Passagenwerk*. A cura di R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Bergson, Henri L. (1896). *Matière et Mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Alcan; trad.it. *Materia e memoria: saggio sulla relazione del corpo allo spirito*, in Bergson, H.L., *Opere*, *1889-1896*. A cura di P.A. Rovatti. Milano: Mondadori, 1986, 189-397.

Bloch, E. (1918). *Geist der Utopie* (Fak-simile der Ausagabe von 1918). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971; trad.it. *Per la teoria della conoscenza motorio-fantastica di questa proclamazione*. In Bloch, E. e Benjamin, W., *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*. A cura di Stefano Marchesoni. Milano: Mimesis, 7-30.

Cavalli, A. (1997). *Gedächtnis und Identität. Wie das Gedächtnis nach katastrophalen Ereignissen rekonstruiert wird*. In K. E. Müller e J. Rüsen (eds.), *Historische Sinnbildung. Probemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*. Hamburg: Rowohlt, 455-470.

Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

DeNora, T. (2021). *Hope. The Dream We Carry*. New York: Palgrave MacMillan Publishers.

Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France.

Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France; trad. it. *La memoria collettiva*. A cura di P. Jedlowski. Milano: Unicopli, 1987 (ed. orig. 1950).

Hobsbawn, E.J. e Ranger, T. (1983) (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press; trad. it. *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi, 1987.

Hoskins, A. (2016). Memory ecologies. *Memory Studies*, 9(3), 348-357.

Koselleck, R. (1979). *Vergangene Zukunft*. Frankfurt: Suhrkamp.
Ingold, T. (2024). *The Rise and Fall of Generation Now*. Cambridge: Polity Press; trad. it. *Il futuro alle spalle. Ripensare le generazioni*. Milano: Meltemi, 2024.
Lowenthal, D. (1985). *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
Marchesoni, S. (2017). Flashback-Forward. L'immemorare tra Bloch e Benjamin. Introduzione in Bloch, E. e Benjamin, W., *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*. A cura di Stefano Marchesoni. Milano: Mimesis, 7-30.
Namer, G. (1991). Memoria sociale e memoria collettiva. Una rilettura di Halbwachs. In Jedlowski, P., Rampazi, M. (1991) (a cura di), *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*. Milano: Angeli, 91-106.
Nolte, E. (1987). Il passato che non vuole passare. In Rusconi G. E., (a cura di), *Germania: un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*. Torino: Einaudi, 3-10.
Rampazi, M., Tota, A.L. (2007) (a cura di). *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*. Torino: Utet.
Rusconi, G.E. (1987) (a cura di). *Germania, un passato che non passa: i crimini nazisti e l'identità tedesca*. Torino: Einaudi.
Schwartz, B. (1982). The Social Context of Commemoration: A Study in Collective Memory. *Social Forces*, 61, 374-402.
Shotter, J. (1990). The Social Construction of Remembering and Forgetting. In D. Middleton, D. Edwards (eds.), *Collective Remembering*. London: Sage, 120-138.
Schudson, M. (1990). Ronald Reagan Misremembered. In D. Middleton and D. Edwards (Eds.), *Collective Remembering*. London: Sage, 108-119.
Schudson, M. (1993). *Watergate in American Memory*. New York: Basic Books.
Taleb, N.N. (2012). *Antifragile: Things That Gain from Disorder*. New York: Random House; trad. it *Antifragile: prosperare nel disordine*. Milano: Il Saggiatore, 2013.
The Care Collective (2020). *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*. London & New York: Verso.
Tota, A.L. (2020). *Ecologia della parola. Il piacere della conversazione*. Torino: Einaudi.
Tota, A.L. (2023). *Ecologia del Pensiero. Conversazioni con una mente inquinata*. Torino: Einaudi.
Tota, A.L., Hagen, T. (2016) (eds.). *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London and New York: Routledge.
Tota, A.L, De Feo, A. (2020). *Sociologia delle Arti. Musei, memoria e performance digitali*. Roma: Carocci.
Trione, V. (2022). *Artivismo. Arte, politica, impegno*. Torino: Einaudi.
Urry, J. (1996). How societies remember the past. In S. Macdonald and G. Fyfe (eds.), *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 45-65.

Urry, J. (2016). *What is the future*. London: Polity Press.
Wagner-Pacifici, R. (1996). Memories in the Making: The Shapes of Things That Went. *Qualitative Sociology*, 19(3), 301-321.
Wagner-Pacifici, R. (2010). Theorizing the Restlessness of Events. *American Journal of Sociology*, 115(5), 1351-1386.
Wagner-Pacifici R., Schwartz B. (1991). The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past. *American Journal of Sociology,* 97(2), 376-420.
Werner, E.E., Smith, R.S. (1982). *Vulnerable but Invincible: a Longitudinal Study of Resilient Children and Youth*. New York: Adams Bannister Cox.
Zelizer, B. (1995). Reading the Past Against the Grain: The Shape of Memory Studies. *Critical Studies in Mass Communication*, 12, 214-239.
Zerubavel, E. (2005). *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*. Bologna: Il Mulino.
Zolberg, V. (1996). Museums as contested sites of remembrance: the Enola Gay affair. In Macdonald, S., Fyfe, G. (eds.), *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 69-82.

Mattia Cinquegrani

Tra passato e futuro/Tra memoria e presagio. Intersezioni del tempo non-lineare nel racconto filmico

Abstract
Nel corso degli ultimi decenni, sono apparsi con frequenza sempre maggiore film la cui architettura narrativa è costruita attorno a un episodio che, già avvenuto nella storia individuale di un personaggio, torna ad accadere identicamente anche in un tempo successivo della sua vita. In questo ambiguo risemantizzarsi della memoria nella forma di un presagio sembra verificarsi il superamento della consequenzialità che tradizionalmente determina gli eventi, in favore di una compenetrazione inestricabile tra passato e futuro. Una compenetrazione, questa, che per quanto liberamente creativa pare raccordare in una sola immagine le formulazioni della fisica post-newtoniana assieme all'idea di quel reiterarsi ciclico degli eventi, proprio delle culture arcaico-rituali. Concentrandosi su *Interstellar* di Christopher Nolan (2014) il contributo intende ragionare su questa iconografia eccentrica del tempo.

Parole chiave: tempo non lineare, cinema, fisica quantistica, antropologia, Christopher Nolan.

Abstract
Over the last few decades, films whose narrative architecture is built around an episode already occurred in a character's personal history that then returns to happen identically at a later moment in his or her life have appeared with increasing frequency. This ambiguous resemanticization of memory in the form of a premonition seems to annihilate the causal sequentiality that traditionally determines events, in favor of an inextricable interpenetration between past and future. This interpenetration, while freely creative, appears to bring together within a single image both the formulations of post-Newtonian physics and the idea of the cyclical recurrence of events characteristic of archaic ritual cultures. Focusing on *Interstellar* by Christopher Nolan (2014), this article explores this eccentric iconography of time.

Keywords: Non-linear time, Cinema, Quantum physics, Anthropology, Christopher Nolan.

È solo quando giunge al termine della propria impresa, che Joseph Cooper

realizza la piena corrispondenza tra la fine e il principio della sua missione. Dopo aver attraversato lo spazio interstellare (nel tentativo disperato di salvare l'umanità da una carestia senza esito), dopo aver esplorato la superficie di pianeti disabitati e inabitabili, dopo essersi gettato nella violenza spaventosa e inconoscibile di un buco nero (valicandone l'orizzonte degli eventi, per tentare di raccoglierne i dati), l'astronauta assiste ora – e ancora una volta – al primo avviarsi di quel viaggio che proprio adesso sta per giungere a compimento. Nella geografia visualmente incomprensibile eppure decifrabile di un tesseratto a cinque dimensioni – sorta di casellario senza confini in grado di spazializzare il tempo, permettendo di muoversi liberamente al suo interno – l'uomo osserva l'istante in cui egli stesso ha salutato per un'ultima volta sua figlia Murph, prima di partire per l'esplorazione dell'universo (fig. 1). Confinato in una realtà idealmente collocata oltre la libreria della stanza, Cooper riesce a scrutare, davanti ai suoi occhi, l'immagine di sé stesso mentre – in un passato più o meno lontano – prova a spiegare alla bambina le ragioni della sua partenza imminente.

L'episodio centrale della complessa traiettoria narrativa delineata da Christopher Nolan in *Interstellar* (Nolan, 2014) si costruisce tutto a partire da un cortocircuito ontologico e semantico che sovrappone la memoria al presagio e il passato al futuro, in un tempo ibrido – ma non per questo meno concreto – estraneo a ogni possibile univocità: ciò che è già stato non è ancora accaduto o – al contrario e in maniera del tutto coincidente – la possibilità di quel che sta per avvenire è data solo dal suo essere già successo.

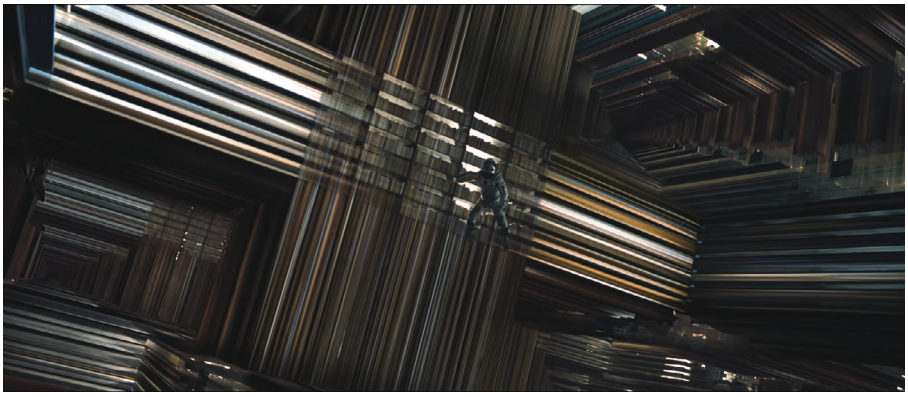


Fig. 1 – Il tesseratto pentadimensionale di *Interstellar*,

Una simile esplosione nella linearità cronologica degli eventi, la negazione del progressivo concatenarsi di cause ed effetti coerentemente direzionati, tuttavia, non può apparire oggi come esperienza eccezionale nel racconto cinematografico, se è vero che essa definisce una struttura narrativa sempre più frequente nelle produzioni filmiche. *La jetée* (Chris Marker, 1962), *Le locataire*

(*L'inquilino del terzo piano*, Roman Polanski, 1976), *Twelve Monkeys* (*L'esercito delle 12 scimmie*, Terry Gilliam, 1995), *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), *Paycheck* (John Woo, 2003), *The Lake House* (*La casa sul lago del tempo*, Alejandro Agresti, 2006), *Los cronocrímenes* (*Timecrimes*, Nacho Vigalondo, 2007), *Source Code* (Duncan Jones, 2011), *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013), *Predestination* (Michael Spierig, Peter Spierig, 2014), *In the Tall Grass* (*Nell'erba alta*, Vincenzo Natali, 2019), *Horse Girl* (Jeff Baena, 2020) e *Tenet* (Christopher Nolan, 2020), non sono che alcuni esempi possibili di un più vasto *corpus* di opere decisamente variegate e, in massima parte, accomunabili soltanto da un'identica affermazione della natura non-lineare del tempo[1].

A ben vedere, proprio la sua crescente diffusione, nel corso degli ultimi decenni, sembra implicare il carattere non esclusivamente estetico o spettacolare di questa immagine narrativa, la cui natura si dimostra essenziale nell'articolazione degli universi diegetici rappresentati e che richiede, quindi, di essere interrogata nelle proprie origini concettuali, come nelle implicazioni ideali[2]. L'intera architettura compositiva di *Interstellar*, d'altronde, rivendica esplicitamente – attraverso la consulenza scientifica e la produzione esecutiva del premio Nobel Kip Thorne – una relazione con l'indagine elaborata dalla fisica attorno alla natura dell'universo (cfr. Sobchack, 2014: 22; Furby, 2015: 251)[3].

> Suggerii a Steven [Spielberg] e Lynda [Obst][4] – afferma lo stesso Thorne – due linee guida da seguire: nulla, in *Interstellar*, avrebbe dovuto violare le leggi consolidate della fisica o le conoscenze già acquisite sull'universo; e le congetture, spesso ardite, riguardo le leggi fisiche e gli aspetti dell'universo che ancora non conosciamo bene avrebbero dovuto scaturire dalla scienza, da idee che almeno qualche scienziato 'rispettabile' considerava come possibili (Thorne, 2014: 15-16).

[1] La sostanziale eterogeneità di questi film – che spaziano liberamente dal genere fantascientifico, all'horror, dal thriller psicologico alla parabola distopica, dal dramma sofisticato al racconto sentimentale – rende ancora più saliente la loro adesione a una medesima forma temporale narrativa, dimostrandone tanto la rilevanza culturale quanto la diffusione e l'efficacia a livello di immaginario collettivo.

[2] Non è un caso che nel cinema di Nolan tale struttura – senza ridursi alla mera sofisticazione compositiva – si ponga quale tentativo esplicito di ragionare sull'identità stessa del mezzo e del discorso cinematografico, come sulla forma più autentica della realtà (cfr. Eberl – Dunn, 2017; Goh, 2022; Nathan, 2022: 157; Malavasi, 2024: 14-16; Shone, 2024: 311-313).

[3] A questo proposito, risulta anche opportuno ricordare come il lavoro portato avanti, nel film, per dare una rappresentazione tanto al *wormhole*, quanto al buco nero supermassivo Gargantua, venga immaginato dal team degli effetti speciali – che collabora da questo punto di vista con lo stesso Thorne – come strumento da poter utilizzare anche all'interno della comunità scientifica. (Cfr. James *et al.*, 2015: 487).

[4] A partire dal marzo del 2006, e per circa quattro anni, Steven Spielberg lavora a una prima versione del film, che avrebbe dovuto dirigere sotto la produzione di Lynda Obst. È soltanto a partire da giugno del 2010 – a seguito dell'impossibilità di trovare un accordo tra Spielberg e la Paramount, relativo alla successiva fase di lavorazione di *Interstellar* – che la regia dell'opera viene affidata a Christopher Nolan (Thorne, 2014: 14-25; Nathan, 2022: 124; Shone, 2024: 262).

Questo film – al pari degli altri lavori cinematografici implicati con l'immagine di un tempo non-lineare – affonda le proprie radici entro quel processo che vede ormai dilagare, in forme più o meno rigorose, la riflessione scientifica recente nell'orizzonte pubblico, come nell'immaginario collettivo (cfr. Feynman, 2000: 83-109; Susskind, 2007: 7-8; Rovelli, 2020: 160-161; Thorne, 2014: 53-54). Per comprendere a pieno l'articolazione narrativa di *Interstellar* si deve, allora, ripercorrere il lungo processo che, a partire dal primo Novecento, provvede a destituire l'idea newtoniana di un tempo da intendersi quale assoluto e immutabile, così come viene brevemente teorizzato nel 1687 con il *Philosophiae naturalis pincipia mathematica* (cfr. Greene, 2004: 10-11; Carroll, 2011: 29-30; Hawking, 2011: 27-28; Rovelli, 2014: 60-63; Tonelli, 2021: 45-46).

È con la teoria della relatività speciale o ristretta del 1905 e, dieci anni più tardi, con quella generale che Albert Einstein disvela il carattere soggettivo, locale e variabile del tempo. Poiché nessun segnale può superare la velocità della luce (*c*), ciascun evento si trova a possedere un proprio passato e un futuro, rispettivamente determinati solo da quanto è inscritto entro i cosiddetti 'coni di luce', idealmente sostanziati dagli ipotetici raggi luminosi in grado di raggiungerli o di propagarsi da ognuno di essi (fig. 2). Per qualsiasi accadimento che ha luogo nell'universo, al concetto di passato e futuro si affianca, così, uno sconfinato altrove del tutto irrelato (cfr. Carroll, 2011: 91-93; Hawking, 2011: 36-40; Rovelli, 2014: 45-50). Il tempo smarrisce, in questo modo, ogni pretesa di uniformità organizzativa ma, in maniera forse ancor più radicale, la teoria di Einstein ne mette anche in luce il carattere non assoluto. Una volta integrato nella struttura continua e quadridimensionale dello spazio-tempo, difatti, si comincia a riconoscerne la variabilità: inizialmente in relazione alla velocità dei corpi (cfr. Hawking, 2011: 31-35; Rovelli, 2014: 39-41) e, con la relatività generale, anche in funzione della loro collocazione nello spazio (cfr. Greene, 2004: 81-82, 88; Hawking, 2011: 44-46; Rovelli, 2014: 19-22, 68-72; Tonelli, 2021: 54).



Fig. 2 – Rappresentazione grafica dei coni di luce di tipo tempo.

Questa nuova dimensione pulviscolare del tempo è ulteriormente esasperata con il primo imporsi della riflessione quantistica, che si avvia soltanto un decennio più tardi. Alla scala infinitesimale della lunghezza di Planck (10^{-35} m) (cfr. Lederman–Hill, 2013: 263-264), lo spazio e il tempo assumono una struttura finemente discreta, simile a una 'schiuma' composta da particelle elementari, non ulteriormente divisibili. Qui, il tempo di Planck diventa unità minima di misura oltre la quale (in base alle teorie) non è più possibile o, altrimenti, risulta insensato procedere con ulteriori parcellizzazioni. L'illusione macroscopicamente esperita da ciascun individuo del procedere unitario e continuo del tempo s'infrange, in base alla gravità quantistica a loop, in una quantizzazione che permette al tempo stesso di acquisire, a livello elementare, soltanto alcuni valori discreti (perché multipli dell'unità minima), dissolvendo la sua stessa possibilità di organizzarsi lungo una traiettoria univoca e irrimediabilmente definita (cfr. Rovelli, 2014: 73-77; Rovelli, 2020: 115-117). In parallelo, la teoria delle stringhe (principale alternativa alla gravità quantistica a loop) ipotizza per il tempo – una volta giunti alla sua scala infinitesimale – una struttura tale da renderlo inconciliabile al concetto di durata.

Eppure, la struttura cronologicamente riannodata su se stessa, che *Interstellar* (assieme agli altri film) mette esplicitamente in scena, non sembra esaurire le proprie ragioni attorno alla radicale trasformazione imposta al concetto di tempo, nel corso dell'ultimo secolo. La scienza, in Nolan, esibisce la sua potenza significante e regolatrice della realtà nella relazione che essa esprime con l'orizzonte magico e dell'inesplicabile (cfr. O'Brien, 2014: 26; Malavasi, 2024: 15, 24). Muovendo agli antipodi rispetto alla riflessione più recente elaborato nell'ambito delle teorie fisiche post-newtoniane, l'immagine di una realtà che si dispone quasi ciclicamente, come ritornando con dichiarata regolarità sugli stessi eventi, richiama alla memoria l'idea di quella articolazione spiraliforme del tempo che Ernesto de Martino riconosce quale caratteristica sostanziale dell'orizzonte arcaico. Una teorizzazione, questa, la cui pertinenza rispetto a *Interstellar* è ulteriormente accentuata dal suo rendersi struttura semantica e formale atta e scongiurare il rischio di quella potenziale fine del mondo[5] – individuale o collettiva che sia – inevitabilmente inscritta nella possibilità di non riuscire a produrre una prospettiva di senso relativa al proprio esistere, al proprio esserci nella storia. Laddove il dispiegarsi di forze o di eventi inaspettati, e apparentemente indomabili (come la morte, l'evoluzione sessuale, l'epidemia o le catastrofi naturali), mette in discussione la capacità di significare l'esistenza umana, si rivela con forza dirompente il rischio di una «perdita della presenza».

[5] A tal proposito, è certo opportuno segnalare come – seppure con declinazioni e orizzonti di volta in volta differenti – ciascuno dei film riconducibili a questo *corpus* disomogeneo riconduca tale struttura temporale e semantica al rischio di una crisi annientatrice, di una 'fine del mondo' personale o globale.

> Allorché è in causa – scrive lo stesso de Martino – l'esserci o il non esserci come presenza, può consumarsi la crisi di oggettivazione, lo scacco del trascendimento: ed invece di far passare ciò che passa (cioè di farlo passare nel valore) noi rischiamo di passare con ciò che passa, senza margine di autonomia formale (de Martino, 2011: 20-21).

Qui il rito diviene mezzo per scongiurare il rischio di una potenziale 'apocalisse' che metta in discussione il soggetto o l'intera comunità, risolvendo il dramma dell'esistere in un tempo mitico e fondativo che ha già saputo sanare, nell'agire dell'eroe o della divinità primigenia, quella stessa minaccia di fronte alla quale, ora, è sufficiente reiterare – senza variazione alcuna – le pratiche formulaiche (cfr. de Martino, 2013: 54)[6]. Tale modalità cronologica si sostanzia tanto nel suo stesso valore narrativo, quanto nella dimensione semantica che in essa è inscritta, come pure dimostra la struttura architettonica acquisita dalle composizioni ad anello nell'analisi elaborata – con sguardo, non a caso, antropologico – da Mary Douglas[7]. Se la costruzione letteraria non può che essere strumento parametrico dell'interpretazione del mondo, per le società che l'hanno prodotta, decifrare nella sua complessità questa forma del racconto e del pensiero (così fortemente ricorrente nelle composizioni elaborate dalle culture arcaiche e in quelle del folclore contemporanee) richiede che essa sia ricondotta alle modalità più innate del ragionamento umano, nonché a precise prospettive cosmologiche (Douglas, 2007: 4-12, 17).

> There is no meaning – osserva Douglas – for the idea of ring beyond that assigned in a particular time and place. The ring may be a metaphysical model of world order – the Zodiac, for example. The book of Numbers arranged in a twelve-part ring may stand for the revolving seasons of the year. There is no saying whether a closed ring serves a philosophy of closure and fixed endings, or whether the circle is seen as one of a cyclic series that always returns to the same place. The myth of eternal return can be taken to be comforting and stabilizing, or it can be seen as a frustratingly sinister trap. Alternatively, it is equally possible for every ending to be an opening on a new ring, a philosophy of renewal and regeneration (Douglas, 2007: 73-74).

[6] Meno pertinenti, anche se tutt'altro che estranee, appaiono in questo caso le teorizzazioni sulla ciclicità del tempo nel mondo arcaico elaborate da Mircea Eliade, secondo traiettorie solo in parte assimilabili a quelle demartiniane (cfr. Eliade, 2018).

[7] Non si vogliono, qui, interpretare film quali *Interstellar* come se fossero composizioni ad anello. La struttura di tale forma narrativa, difatti, si esprime attorno a un insieme di regole e convenzioni ben più articolate rispetto al semplice ritorno del finale sul principio (cfr. Douglas, 2007: 1-2, 33-34). Tuttavia, non possono essere trascurate le analogie semantico-narrative che attraversano questa forma compositiva del racconto.

Di là dai valori precipui, che possono animarla in funzione dei singoli contesti, nella sua sofisticata elaborazione, la struttura non-lineare si impone come forma compositiva in grado di esprimere un contenuto, attraverso la sua stessa articolazione. Così, anche in *Interstellar*, la sequenza del tesseratto non si limita a completare l'arco narrativo del racconto ma – facendo ripiegare l'esito della missione sul suo stesso principio – ridefinisce interamente l'orizzonte semantico e ideale degli eventi (McGowan, 2017: 204).

D'altronde, seppur apicale, questo episodio non si pone come forma isolata della narrazione ma, al contrario, fa riecheggiare una molteplicità di duplicazioni, risonanze e parallelismi che (come pure avviene nelle composizioni ad anello) attraversano il film nella sua complessità. Solo per fare alcuni esempi, il periodico disvelamento di una certa scissione identitaria dei personaggi, il proporsi ricorsivo di scelte fra opzioni ugualmente cruciali eppure impossibili da conciliare, il reiterarsi di dialoghi che acquisiscono una medesima funzione nello sviluppo narrativo, la frequente ripetizione dei primi versi della *villanelle* di Dylan Thomas («Do not go gentle into that good night»), così come il ritorno – mai casuale – di inquadrature o immagini fra loro simili o contigue (figg. 3-5), sono tutti frammenti certo difformi eppure univocamente determinati da una medesima traiettoria che – in maniera ora più, ora meno esplicita – riporta costantemente gli avvenimenti a far accadere ancora quanto già è successo (Fosl, 2017: 167; Goh, 2022: 99-100; McGowan, 2017: 211, 212). Una strategia, questa, che definisce il film di Nolan anche in una prospettiva ben più ampia, e quasi meta-testuale, giacché l'immagine della feroce carestia messa in scena sin dalle prime inquadrature di *Interstellar* viene esplicitamente tratteggiata a partire da quella produzione iconografica realizzata, durante tutti gli anni Trenta, per testimoniare le drammatiche condizioni dei territori nord-americani, funestati per l'intero decennio dal violento imporsi del *Dust Bowl*[8] (cfr. Mooney, 2018; Nathan, 2022: 125-126).

[8] A ben vedere, anche le interviste sulla carestia che punteggiano – in maniera non casuale – tanto l'avvio quanto la conclusione del film (O'Brien, 2014: 25), sono estratti della docu-serie televisiva *The Dust Bowl* (PBS, 2012), con la quale Ken Burns ricostruisce e commemora questo difficile episodio della storia americana.

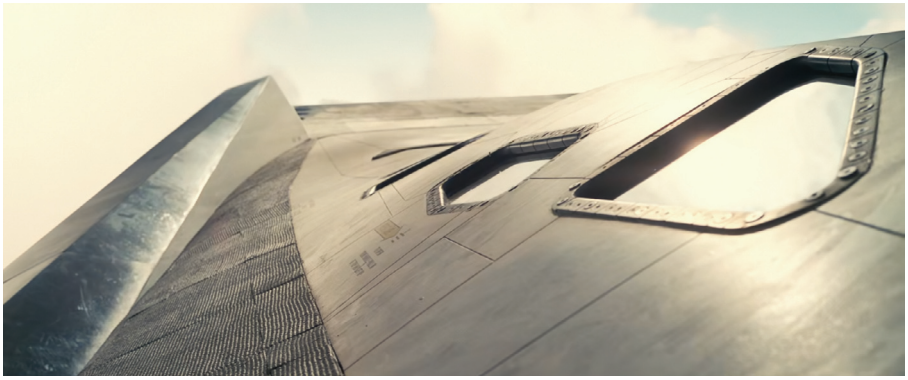


Fig. 3 – Scena di volo nell'atmosfera terrestre.



Fig. 4 – Scena di volo nello spazio.



Fig. 5 – Scena di volo nell'atmosfera del pianeta di Mann.

È solo in virtù di un'architettura così densamente sofisticata che la sequenza del tesseratto può agire esibendo il senso compositivo (e, con ciò, tematico e ideale) dell'opera. Quando, al termine della sua esplorazione spaziale, Joseph Cooper accetta di precipitare nell'ignoto, valicando l'orizzonte degli eventi di Gargantua, il suo sguardo si trova a scrutare quegli episodi di vita domestica che hanno permesso alla figlia Murph di entrare in relazione con il suo essere presente, adesso, all'interno del tesseratto. Da lì, l'astronauta potrà fornire prima a sé stesso e, quindi, alla figlia i dati necessari a salvare l'umanità dall'estinzione e ad avviare quel viaggio nello spazio profondo (che ora giunge all'ultima conclusione). Portando a compimento il corrispondersi tra la fine e il principio dell'impresa interstellare, l'approdo dell'uomo all'interno di quel dispositivo iper-cubico diventa strumento indispensabile a far avvenire il passato nella forma in cui già si è da tempo realizzato[9]. Certo, non è qui possibile comprendere se una simile strategia implichi l'idea di un disporsi degli eventi secondo una cronologia alternativa (nella quale il passato non precede necessariamente il futuro) o se in essa si concretizzi, invece, il principio di un eterno ritorno della realtà su sé stessa. Eppure, è solo in questo riavvolgersi del tempo, in questa perdita di un'apparente linearità, che si rende finalmente possibile l'accesso a un'effettiva comprensione del racconto. L'identità del fantasma che abita la libreria di Murph (utilizzando i libri o le onde gravitazionali per fornire dati in linguaggio morse o binario); la ragione dell'errore che fa procedere secondo un moto del tutto irregolare le lancette dell'orologio lasciato in dono da Cooper a sua figlia; il significato delle tante immagini sul volto di quest'ultima che – in maniera apparentemente irrelata con il contesto – punteggiano il film; la natura di quella 'presenza' che (quasi giungendo da un'altra dimensione) (figg. 6, 7) sembra tendere la mano all'astronauta Amelia Brand, durante l'attraversamento di un *wormhole* nel corso della missione spaziale: è solo nel riaccadere di quanto già avvenuto, nel sovrapporsi di memoria e presagio, che la geografia degli eventi si compone e definisce nella sua complessità. È solo quando giunge al termine della propria impresa, che Joseph Cooper (e, assieme lui, lo spettatore) realizza la piena corrispondenza tra la fine e il principio della sua missione.

[9] Trova, così, sostanza quel processo di «causalità retroattiva» che situa nel futuro le ragioni di quanto già avvenuto (cfr. Furby, 2015: 253; McGowan, 2017: 211-213). È opportuno segnalare come in una simile riconfigurazione del concetto di tempo riecheggino gli esperimenti della *delayed-choice* e del *quantum eraser*, condotti nell'ambito degli studi quantistici durante gli anni Ottanta da John Wheeler e da Marlan Scully insieme a Kay Drühl. In essi le trasformazioni imposte al sistema determinano una variazione del comportamento precedentemente assunto da una particella indagata (cfr. Greene, 2004: 225-239).

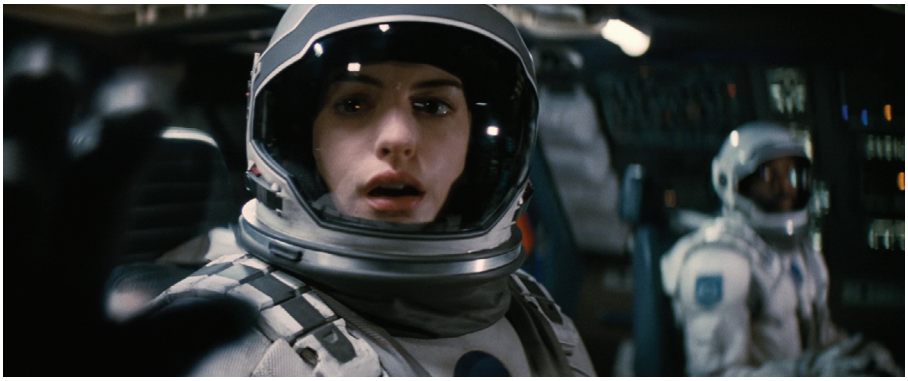




Fig. 6 e 7 – Il saluto trans-dimensionale tra Cooper e Brand, mostrato all'inizio e alla fine della missione spaziale.

Bibliografia

Carroll, S. (2011). *Dall'eternità a qui*. Milano: Adelphi.

de Martino, E. (2011). *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri.

de Martino, E. (2013). *Furore Simbolo Valore*. Milano: il Saggiatore.

Douglas, M. (2007). *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*. New Haven-London: Yale University Press.

Eberl, J.T. and Dunn, G.A. (eds.) (2017). *The Philosophy of Christopher Nolan*. Lanham: Lexington Books.

Eliade, M. (2018). *Il mito dell'eterno ritorno*. Torino: Lindau.

Feynman, R.P. (2000). *Sei pezzi facili*. Milano: Adelphi.

Fosl, P.S. (2017). "You Don't Know Who You Are". Imagining the Self in the Films of Christopher Nolan. In Eberl, J.T. and Dunn, G.A. (eds.), *The Philosophy of Christopher Nolan*. Lanham-Boulder-New York-London: Lexington Books, 167-178.

Furby, J. (2015). About Time Too: From Interstellar to Following, Christopher Nolan's Continuing Preoccupation With Time Travel. In Furby, J., and Joy, S. (eds.), *The Cinema of Christopher Nolan. Imagining the Impossible*. London-New York: Wallflower, 247-267.

Goh, R.B.H. (2022). *Christopher Nolan. Filmmaker and Philosopher*. London-New York-Oxford-New Delhi-Sidney: Bloomsbury.

Greene, B. (2004). *La trama del cosmo. Spazio, tempo, realtà*. Torino: Einaudi.

Hawking, S.W. (2011). *Dal big bang ai buchi neri. Breve storia del tempo*. Milano: BUR.

James, O., von Tunzelmann, E., Franklin, P. and Thorne, K. (2015). Visualizing *Interstellar*'s Wormhole. *American Journal of Physics*, 83(6), 486-499.

Lederman, L.M. and Hill, C.T. (2013). *Fisica quantistica per poeti*. Torino: Bollati Boringhieri.

Malavasi, L. (2024). Il cinema di Christopher Nolan. In Malavasi, L. (a cura di), *Christopher Nolan*. Venezia: Marsilio, 9-31.

McGowan, T. (2017). We Are the Change That We Seek. The Subjectivity of Substance in *Interstellar*. In Eberl, J.T. and Dunn, G.A. (eds.), *The Philosophy of Christopher Nolan*. Lanham-Boulder-New York-London: Lexington Books, 203-217.

Mooney, D. (2018). *Christopher Nolan. A Critical Study of the Films*. Jefferson: McFarland & Company.

Nathan, I. (2022). *Christopher Nolan. The Iconic Filmmaker and his Work*. London: White Lion.

O'Brien, G. (2014). Beyond the Time Barrier. *Interstellar*'s Journey to the Far Limits of Experience. *Film Comment*, 50(6), 25-26.

Rovelli, C. (2014). *L'ordine del tempo*. Milano: Adelphi.
Rovelli, C. (2020). *Helgoland*. Milano: Adelphi.
Shone, T. (2024). *The Nolan Variations. The Movies, Misteries, and Marvels of Christopher Nolan*. London: Faber & Faber Limited.
Sobchack, V. (2014). Time passages. Space-time is all relative in Christopher Nolan's "Interstellar". *Film comment*, 50(6), 20-24.
Susskind, L. (2007). *Il paesaggio cosmico. Dalla teoria delle stringhe al megaverso*. Milano: Adelphi.
Thorne, K. (2014). *La scienza di Interstellar. Viaggiare nello spaziotempo*. Firenze-Milano: Bompiani.
Tonelli, G. (2021). *Tempo. Il sogno di uccidere* Chrónos. Milano: Feltrinelli.

Andrea Cortellessa

Svevo, esperimenti col tempo

`debbo correre allo specchio per mettermi a posto nel tempo

(Italo Svevo, *Prefazione*)

ABSTRACT
Che il tempo nella *Coscienza di Zeno* sia «malato», per dirla con Alain Robbe-Grillet, è un'evidenza per i lettori e un *tòpos* della critica. In genere lo si mette in relazione con l'adesione di Svevo – che lo accomunerebbe a Joyce e Proust – a un'idea 'interiore' del tempo, simile a quella di Bergson (autore che conosceva senza particolare ammirazione); ma è verosimile che vi influisse anche la conoscenza delle teorie relativistiche di Einstein. Si propone questo accesso per le tarde «continuazioni» della *Coscienza*, messe in cantiere nel 1927 in vista di un 'quarto romanzo' poi lasciato incompiuto dalla morte improvvisa di Svevo, l'anno seguente; ma anche per il pure incompiuto racconto *Corto viaggio sentimentale*, iniziato nel 1925.

PAROLE CHIAVE: interiorità, teoria della Relatività, patologia, memoria.

ABSTRACT
That time in *La coscienza di Zeno* is «sick», to use Alain Robbe-Grillet's term, is obvious to readers and a critical *tòpos*. This is generally associated with Svevo's adherence – which he shares with Joyce and Proust – to an 'interior' idea of time, similar to that of Bergson (an author he knew without particular admiration); but it is likely that knowledge of Einstein's relativistic theories also played a role. This approach is suggested for the late 'continuations' of *La coscienza di Zeno*, begun in 1927 with a view to a 'fourth novel' left unfinished by Svevo's sudden death the following year; but also for the equally unfinished story *Corto viaggio sentimentale* begun in 1925.

KEYWORDS: Interiority, Theory of Relativity, Pathology, Memory.

Che nei romanzi e nei racconti di Italo Svevo il tempo conosca un trattamento irregolare e sia affetto da una serie di disfunzioni, è argomento ormai topico della critica. Anche se i primi ad accorgersene, sintomaticamente, furono piuttosto i suoi colleghi narratori. A partire da quello venuto da Dublino

che, malgrado fosse vent'anni più giovane di lui, da occasionale insegnante d'inglese e amico sincero finirà per divenire suo maestro intermittente, e influente sponsor. Proprio nella lettera a Svevo del 30 gennaio 1924, in cui definiva quello uscito a spese dell'autore, nella primavera dell'anno precedente, «di gran lunga il suo migliore libro» (e dava al suo autore 'dritte', circa la sua diffusione in Francia, che si riveleranno decisive nell'imprevisto, tardivo successo dell'amico), sottolineava James Joyce «il trattamento del tempo», nella *Coscienza di Zeno*, come uno dei suoi aspetti più interessanti (Joyce, 2016: 448). Più avanti il caposcuola del *Nouveau roman* degli anni Cinquanta e Sessanta, Alain Robbe-Grillet, definirà quello del terzo romanzo di Svevo un «tempo ammalato» (Robbe-Grillet, 1954, trad. it.: 107): così mettendo in relazione questo, che non è solo un tema ma la sostanza fondamentale delle sue narrazioni, coi motivi più noti della nevrosi dalla quale sono affetti i suoi protagonisti, e con le ambigue favole di cura e «rigenerazione» spesso messe in scena nei suoi testi (si vedano ora i contributi raccolti in Cepach, 2008; Sechi, 2016; Contarini, 2018; Baldi, 2024; e la proposta di Stellardi, 2011: 130-132, di leggere la temporalità sveviana non nel classico impianto di matrice aristotelica, bensì con quello 'ippocratico' proposto da Weinrich, 2004).

Non è un caso che due dei suoi lettori storici, Walter Pedullà e Mario Lavagetto, abbiano voluto applicare allo stile narrativo di Svevo le caratteristiche di alcune delle tante malattie, e dei tanti contravveleni, che si affollano nella sua opera. Da un lato il «morbo di Basedow» che colpisce Ada, la cognata del protagonista della *Coscienza di Zeno*, e che «implica il generosissimo, folle consumo della forza vitale a un ritmo vertiginoso» (Pedullà, 1975: 6); dal lato opposto le qualità del farmaco di un racconto, *Lo specifico del dottor Menghi* (pubblicato postumo nel 1954, ma scritto nel 1904), il quale «produce un vertiginoso rallentamento dei ritmi vitali che finisce col dilatare la percezione dei fenomeni» (Lavagetto, 2004: LXXV; sul racconto si veda ora Cepach 2008.1, 66-73).

In genere questo carattere viene messo in relazione con la scoperta – da parte della generazione modernista cui appartengono pure Proust e appunto Joyce – di una dimensione 'interiore' della temporalità, debitrice nei confronti della psicologia di Paul Bourget o della filosofia di Henri Bergson (rinvio a Cortellessa, 2013; ma parrebbe che, pur essendone informato, al pensiero di Bergson Svevo non fosse granché interessato, cfr. Cepach, 2013.1: 10, e che lui attribuisse piuttosto a Kant il pensiero che «il tempo non esiste e ch'è una qualità del cervello»: Svevo, [1921] 2004.2 cit. in Cepach 2013: 80). Un altro filone della critica lo ha messo in relazione con la temporalità zigzagante, desultoria, divertitamente antilineare che nella nostra letteratura dell'Ottocento ha fatto breccia sulla scorta della traduzione foscoliana del *Sentimental Journey* di Laurence Sterne, e in generale dell''umorismo' anglosassone che condivide questa matrice (rinvio a Cortellessa, 2010: 430-432). Giancarlo Mazzacurati ha voluto vedere nello stesso titolo della *Coscienza di Zeno* un'allusione al modello sterniano (Mazzacurati, 1998; più in generale si veda Mazzacurati, 1990), del resto più evidente e pressoché esplicito, ancora una volta sin dal titolo, nel

«procedere zigzagante» (Palumbo, 2024: 283) del racconto *Corto viaggio sentimentale*, sul quale tornerò fra poco.

Ma può darsi che a questi modelli letterari e filosofici si associ anche quello epistemologico deducibile dalle teorie della 'nuova scienza' relativistica lanciata nel 1905 da Albert Einstein, che cominciano a essere divulgate proprio a partire dalla Kakania sulla quale culturalmente (ma anche, al tempo della sua formazione, amministrativamente) gravitava la sua Trieste. Teorie nei confronti delle quali, infatti, Svevo nutre una curiosità che non pare occasionale. Nei frammenti tardi del cosiddetto 'quarto romanzo' rimasto incompiuto (per la morte improvvisa dello scrittore, sopraggiunta a sessantasei anni per i postumi dell'incidente automobilistico occorsogli a Motta di Livenza nel settembre del 1928; su questi testi si vedano in generale Còntini, 1980; Cavaglion, 2000: 140-144; Vittorini, 2004; Giovannetti, 2021) si assiste a un andamento del tempo antilineare, reversibile e 'curvo', che nulla ha a che fare col pensiero di Bergson e va messo in relazione con «la teoria della relatività», nei cui confronti l'invenzione narrativa di Svevo – secondo Gabriella Còntini (1980: 135), la prima interprete a essersene accorta – è «in parte fortunosamente anticipatrice, in parte filtrata attraverso particelle di informazione che sono nell'aria e orientano l'interesse dell'eccezionale non addetto ai lavori verso l'affascinante e mal compresa quarta dimensione».

Soprattutto nel racconto capolavoro *Corto viaggio sentimentale*, databile al 1925, come vedremo Svevo mette in scena un percorso in treno – quello d'un suo ennesimo *avatar*, il «signor Aghios» – che ricorda da vicino, in effetti, i *Gedankenexperimenten* dello stesso Einstein: come quello descritto nell'*Esposizione divulgativa* della Teoria della relatività, pubblicata nel 1917, in cui un treno si muove a velocità costante e a bordo del quale un osservatore percepisce un raggio di luce riflesso da uno specchio (cfr. Einstein, 1917, trad. it.: 61). Lo spazio circoscritto dello scompartimento, nel quale la mente di Aghios erra con 'sentimentale' libertà, diventa allora un «microcosmo» (Palumbo, 2024: 291) – e in quello spazio elastico si fa esperienza, altresì, di un tempo curvo.

In altre sue pagine tarde, seppure con l'ironico *understatement* suo marchio di fabbrica, Svevo non manca in effetti di alludere al possibile influsso della Relatività einsteiniana. Nel frammento intitolato *Soggiorno londinese*, databile al 1926 anche se pubblicato solo una trentina di anni dopo, scrive: «Noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo» (la citazione è stata usata per introdurre gli atti di un convegno che ha fatto il punto sulle diverse curiosità 'scientifiche' di Svevo: Guthmüller-Schomacher, 2014). Per poi tirare in ballo proprio il padre della Relatività:

> La teoria della relatività per il momento non può essere intesa che da chi sa navigare traverso le formule della matematica. L'artista, voglio dire l'artista letterato e l'illetterato, dopo qualche vano tentativo di avvicinarvisi, la mette in un cantuccio di dove essa lo

> turba e l'inquieta, un nuovo fondamento di scetticismo, una parte misteriosa del mondo, senza della quale non si sa più pensare. È là, non dimenticata ma velata, è ad ogni istante accarezzata dal pensiero dell'artista. Un giorno, uno di essi, un artista ch'era arrivato all'arte traverso la biologia, va da Einstein e gli dice: Io ho trovato il modo di spiegare al volgo la relatività senz'imporgli lo studio della matematica. E, incoraggiato dall'Einstein, disse la sua idea: Ammettendo che si possa costruire un uomo il cui cuore pulsi anziché 72 volte il minuto, soltanto una volta ogni dieci minuti, è certo che quest'uomo tanto lento vedrà passare il sole da un orizzonte all'altro con la rapidità di un fuoco d'artificio. L'Einstein disse: L'idea è bellissima ma non ha niente a che fare con la mia relatività. Intanto l'aveva trovata bella ed è già qualche cosa. Io che non conosco la matematica e perciò la vera relatività non sono sicuro che non ci sia in quell'idea più relatività di quanto l'Einstein supponga. Il destino vuole che l'artista venga ispirato dal filosofo ch'egli non perfettamente intende, e che il filosofo non intenda lo stesso artista ch'egli ispirò (Svevo, [1926] 2004.2: 895-896; una versione ulteriore dello stesso aneddoto è nel frammento *Il mio ozio*, databile al 1928: cfr. Svevo, [1928.1] 2004: 1659).

Il direttore del bel Museo letterario che a Trieste è intitolato proprio a Svevo, Riccardo Cepach, a lungo ha rovistato fra i resoconti a stampa delle tante conferenze tenute da Einstein, anche in Italia, per divulgare le sue teorie (una che fece clamore, per esempio, si tenne all'Archiginnasio di Bologna alla fine d'ottobre del 1921), per concludere però che «l'aneddoto dell'artista e dello scienziato è probabilmente un'invenzione» (anche se ne individua una fonte letteraria in un racconto di fantascienza pubblicato nel 1901 da H. G. Wells (1903) – il quale alla letteratura s'era dedicato dopo aver completato, appunto, i suoi studi di biologia –, *The new accelerator*: cfr. Cepach, 2014: 100-101; si veda anche Lavagetto, 2004: XXV), e che Svevo lo deve aver concepito «per ricordare – forse solo a sé stesso – che a qualche relativistico risultato lui era arrivato con un racconto scritto nel 1904, addirittura un anno prima che Einstein pubblicasse la sua teoria» (Cepach, 2013: 90-91). Nonché forse il citato Wells, l'«artista arrivato all'arte traverso la biologia» è infatti lo stesso Svevo: il quale molto tempo addietro aveva scritto il racconto già incontrato, *Lo specifico del dottor Menghi* (Svevo, [1904] 2004.1), nel quale è descritto proprio questo gioco 'biologico', questo «esperimento concettuale» (Cepach, 2013: 91) col tempo. Del resto è proprio Einstein (magari insieme al ricordo di Kant) a insegnare a Svevo che

> il tempo esiste, sì, ma è una qualità della mente, che comprende ogni realtà. Il ricordo non è fissato per sempre nel passato, im-

> mobile, morto. Ha anche un divenire […]. Sicché la differenza fra ricordare e inventare non è così decisiva: quando l'esperienza è accompagnata dall'emozione l'invenzione può essere autentica quanto il ricordo stesso (Cepach, 2013: 94).

Come si accennava è però nei frammenti del 'quarto romanzo', al quale Svevo sta lavorando proprio nel periodo in cui scrive questa pagina, e nei quali si trova senz'altro «l'espressione più compiuta del suo pensiero sul tempo» (Stellardi, 2011: 116), che può essere fruttuoso indagare in questa direzione. Sono pagine straordinarie, ancorché malnote, quelle di questo *work in progress* che rappresenta il contributo maggiore di Svevo al modernismo europeo; e che a tratti danno in effetti la sensazione di un attraversamento non così vago, da parte sua, della 'nuova scienza'.

In particolare, il frammento *L'avvenire dei ricordi* è per Cepach (2013: 95) il «più relativistico dei testi sveviani». Sin dal titolo (peraltro non d'autore, essendogli stato attribuito da Umbro Apollonio che lo pubblicò per primo) il tempo vi è reversibile, non lineare e non ciclico, bensì curvo – se è vero che «il lavoro della memoria può muoversi nel tempo come gli avvenimenti stessi» (Svevo, 2004.1: 438). Nella memoria, cioè, «ogni volta che essa ritrova un determinato punto del passato esso sarà per forza diverso perché mutate sono le distanze e le velocità relative fra la cosa rammemorata e il rammemorante, diversa la sua età, diverso il bagaglio della sua stessa memoria» (Cepach, 2013: 95). Non basta. Anche nell'altro frammento intitolato *Prefazione* (ma già noto col titolo *Il vecchione*), la natura relativa del tempo è collegata alla posizione del soggetto nello spazio, una «luce incomparabile» (Svevo, [1928.2] 2004: 1226) nel «dissidio fra il mio orecchio e il mio occhio» (Svevo, [1928.2] 2004: 1230). Difficile non pensare, qui, ai segnali di luce che baluginano nel treno nel *Gedankenexperiment* di Einstein.

Non pare un caso che proprio in un viaggio in treno, allora, fluisca la memoria nel sogno del protagonista dell'*Avvenire dei ricordi*: così l'anziano Roberto ricorda quello fatto, da bambino, alla volta del collegio dove crescerà (secondo Cepach, 2013: 92, la frequenza degli esempi ferroviari nei testi divulgativi della 'nuova fisica' si deve al fatto che «il treno consente a tutti l'esperienza percettiva della relatività in quei brevi istanti in cui – come nei postulati einsteiniani – il nostro punto di osservazione non ci permette di comprendere se è il nostro treno a muoversi o quello posto sul binario accanto»). Ma allora, come pure si accennava, è il lungo e bellissimo racconto incompiuto del 1925, *Corto viaggio sentimentale* – 'quasi' uno *stream of consciousness* del protagonista Aghios sul treno da Milano a Trieste –, che va indicato come il testo sveviano a maggiore 'concentrazione relativistica'.

Quello che Svevo definisce l'«esperimento» (Svevo, [1925] 2004.2: 504) del signor Aghios consiste nel «vedere la campagna, il treno e sé stessi nello stesso tempo» (Svevo, [1925] 2004.2: 541) come «rifrazioni della luce» (Svevo, [1925] 2004.2: 526). Quando una bambina veneta guarda il panorama dal fi-

nestrino e protesta «Mi no che vedo!», la madre le domanda «Ma coss' ti vol veder? No ti vedi tuto?», e allora «la fanciulla scoppiò in pianto: – No vedo el treno». Gli altri viaggiatori scoppiano a ridere per questa «bestialità» mentre, riferisce il narratore, «il solo Aghios fu commosso» (Svevo, [1925] 2004.2: 526). Nell'ultima parte del viaggio, complice qualche bicchiere in più, la coscienza di Aghios confonde passato presente e futuro «come una polvere che si scioglie»; sentendosi circonfuso di uno «spazio luminoso» (Svevo, [1925] 2004.2: 597), Aghios capisce che il suo viaggio procede «traverso gli spazi siderei» (Svevo, [1925] 2004.2: 600; la penultima delle rubrichette 'sterniane' che accompagnano il racconto suona «Venezia-Pianeta Marte»). Poi l'effetto del vino sfuma, Aghios giunge a Trieste, e il racconto s'interrompe bruscamente.

Ma ecco come lo Svevo 'londinese', l'anno dopo, conclude il suo ragionamento invece esplicito su Einstein:

> Questo rapporto intimo fra filosofo e artista, rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli conquista all'artista un rinnovamento o almeno gli dà il calore e il sentimento della cosa nuova come avverrebbe se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuffite dalla loro antichità e dal lungo uso. In quanto al filosofo può dirsi contento quando un potente riflettore lo metta in piena luce alla ribalta del mondo lui che altrimenti corre il rischio di fare la vita del roditore (Svevo, [1926] 2004.2: 896).

Il critico che nella nostra cultura ha illustrato nel modo più suggestivo il matrimonio legale, o più propriamente le nozze morganatiche, fra 'nuova' fisica e 'nuova' letteratura è stato un grande ancorché ambivalente lettore di Svevo come Giacomo Debenedetti (che alla raffinatissima cultura umanistica associava un *background* scientifico tutt'altro che banale): nel saggio capolavoro e testamento del 1965, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (ma già nelle celebrate lezioni alla «Sapienza» del 1961-1962: cfr. Debenedetti, 1971: 107-109), illustra le vicende del personaggio di Proust, Joyce o Kafka come «un succedersi di atomi psicologici o figurativi o figurali» (Debenedetti, 1999: 1290) che fanno venire meno «il giogo del racconto consequenziale, azionato dall'ingranaggio di causa ed effetto», accedendo invece alle «leggi di probabilità, a cui la fisica delle particelle è giunta nel capitolo della meccanica quantistica» (Debenedetti, 1999: 1293). Ma questa «metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella» (Debenedetti, 1999: 1295) non può essere visto come un processo lineare. E infatti, con metafora che può davvero ricordare il 'suo' Svevo, così conclude Debenedetti (1999: 1296):

> qui si parla di una concezione del mondo naturale trasmessasi oscuramente ai narratori, attraverso le irriconoscibili impronte e calchi, elaborati dalla mediazione di una cultura piuttosto ecumenica e, nel miglior senso, contagiosa. Si è portatori di una cultura come si è portatori di certi bacilli, senza accorgersene, senza sentire il bisogno di mettersi il termometro.

In questa metafora memorabile Svevo non viene tirato in ballo. Ma, forse più di tanti altri, proprio il caso della «malattia» della quale è affetta la sua scrittura, come la chiamava Robbe-Grillet, esemplifica il paradigma di Debenedetti (rinvio a Cortellessa, 2015: 312-314). Con ogni probabilità, come abbiamo visto, di quell'affezione erano stati responsabili anche i «bacilli» della nuova «concezione del mondo naturale» che si andava propagando, ai suoi tempi, nella «cultura» di cui lo scrittore era «portatore». Scrivendo al critico francese Benjamin Crémieux (uno di quelli che, sobillati da Joyce, nel frattempo avevano fatto esplodere il suo 'caso' oltralpe) il 16 maggio 1928, pochi mesi cioè prima della sua imprevedibile morte, così Svevo annunciava quello che chiama «*Il Vegliardo*», definendolo «una continuazione di Zeno»: «ne scrissi una ventina di pagine e mi diverto un mondo. Non ci sarà niente di male se non arriverò a terminarlo. Intanto avrò riso di gusto una volta di più nella mia vita» (Svevo, 2021: 1177). Era l'estrema manifestazione del *plaisir du texte* che sempre, malgrado tutto, aveva rappresentato per lui lo scrivere (cfr. Gigante–Palumbo, 2023: 8); e che coincideva, però, col testo più 'malato' fra tutti i suoi. In pochi casi come questo, dunque, si dovrà riscontrare una volta di più, col vecchio Pascal, che nel corpo della letteratura, sempre affetto da quella che il Deleuze di *Critica e clinica* definiva «un'irresistibile salute precaria» (Deleuze, 1993, trad. it.: 16), di certe malattie si può fare davvero un buon uso.

Bibliografia

Baldi, V. (2024). Tempo, possibilità e malinconia nella *Coscienza di Zeno.* In Calzolari, O.A. e Perosa G. (a cura di), *I mondi di Zeno. La «coscienza» di Svevo un secolo dopo*. Atti del convegno di Trieste, 19-21 dicembre 2023. Firenze: Cesati, 35-48.

Cavaglion, A. (2000). *Italo Svevo*. Milano: Bruno Mondadori.

Cepach, R. (2008). *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*. A cura di R. Cepach. Trieste: Comune di Trieste-Museo Sveviano.

Cepach, R. (2008.1). Il dottore si ammalò. Come il medico ammalato fa il paziente sano (nell'opera di Svevo). In Cepach, R., *La funzione S. e altri esperimenti di critica sveviana*. Firenze: Cesati, 2023, 43-78.

Cepach, R. (2013). E = mc^2. Emozione uguale memoria per tempo al quadrato. Il sospetto della relatività nella narrativa dell'ultimo Svevo. In Cepach, R., *La funzione S. e altri esperimenti di critica sveviana*. Firenze: Cesati, 2023, 79-96.

Cepach, R. (2013.1). Panorama de la littérature svevienne. Libri di scienze, lettere ed arti. In Svevo, I., *Il collaboratore avventizio. L'uomo d'affari. E altre nuove dalla biblioteca perduta*. A cura di R. Cepach. Trieste: Comune di Trieste-Museo Sveviano, 2013, 8-16.

Cepach, R. (2014). «Si capisce che è meno malato chi ha meno tempo per esserlo». Macchine del tempo e paradossi temporali nella narrativa sveviana. In Cepach, R., *La funzione S. e altri esperimenti di critica sveviana*. Firenze: Cesati, 2023, 97-114.

Contarini, S. (2018). *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*. Firenze: Cesati.

Còntini, G. (1980). *Il quarto romanzo di Svevo*. Torino: Einaudi.

Cortellessa, A. (2010). Accrescimento di vitalità e coraggio di morire. In Bonito Oliva, A. (a cura di), *I portatori del tempo. Enciclopedia delle arti contemporanee*, vol. I. *Il tempo comico*. Introduzione di M. Cacciari. Milano: Electa, 408-449.

Cortellessa, A. (2013). Cuori segreti. In Bonito Oliva, A. (a cura di), *I portatori del tempo. Enciclopedia delle arti contemporanee*, vol. II. *Il tempo interiore*. Introduzione di F. Rella. Milano: Electa, 332-366.

Cortellessa, A. (2015). L'impero invisibile. In Bonito Oliva, A. (a cura di), *I portatori del tempo. Enciclopedia delle arti contemporanee*, vol. III. *Il tempo inclinato*. Introduzione di G. Giorello. Milano: Electa, 306-337.

Debenedetti, G. (1999). Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo. In Debenedetti, G., *Saggi*. Progetto editoriale e introduzione di A. Berardinelli. Milano: Mondadori, 1281-1322; ed. or. parzialmente: *Cinema nuovo*, XIV(177), settembre-ottobre 1965, 326-334; in forma integrale: *Paragone*, XVI(190), dicembre 1965, 3-36.

Debenedetti, G. (1971). *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* [testi del 1960-1966]. Presentazione di E. Montale. Milano: Garzanti; ora, con testi di M. Andreose e M. Onofri, Milano: La nave di Teseo, 2019.
Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit; trad. it. di A. Panaro, *Critica e clinica*. Milano: Cortina, 1996.
Einstein, A. (1917). *Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie (gemeinwerständlich)*. Braunschweig: Vieweg und Sohn; trad. it. di V. Geymonat. Relatività: esposizione divulgativa. In Einstein, A., *Relatività: esposizione divulgativa. E scritti classici su Spazio Geometria Fisica*. A cura di B. Cermignani. Torino: Bollati Boringhieri, 1981 e 2008², 41-140.
Gigante, C., Palumbo, M. (2023). Premessa. In Gigante, C., Palumbo, M. (a cura di), *«La coscienza di Zeno», un secolo dopo*. Napoli: Loffredo, 7-8.
Giovannetti, P. (2021). Il "quarto" romanzo. In Gigante, C. e Tortora, M. (a cura di), *Svevo*. Roma: Carocci, 165-186.
Guthmüller, M., Schomacher, E. (2014). «Noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle». Introduzione a Guthmüller, M., Schomacher, E. (a cura di). *Italo Svevo e le scienze: vita, tempo, scritture*. *Aghios. Quaderni di studi sveviani*, atti del convegno di Bochum, febbraio 2012, numero monografico 7/8, 5-6.
Joyce, J. (2016). *Lettere e saggi*. A cura di E. Terrinoni, traduzioni di Giorgio Melchiori, Giuliano Melchiori, R. Oliva e S. Sullam. Milano: il Saggiatore.
Lavagetto, M. (2004). Il romanzo oltre la fine del mondo. Introduzione a Svevo, I., *Romanzi*. A cura di M. Lavagetto. Torino: Einaudi-Gallimard, 1993-2004; poi, con modifiche, introduzione a Svevo, I., *Romanzi e «continuazioni»*. A cura di N. Palmieri e F. Vittorini, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, XI-XC.
Mazzacurati, G. (1998). Dentro il silenzio di Svevo: crisi, morte e metamorfosi della «letteratura» [1982]. In Mazzacurati, G., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*. A cura di M. Palumbo, Torino: Einaudi, 252-256.
Mazzacurati, G. (1990). *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*. A cura di G. Mazzacurati. Pisa: Nistri Lischi.
Palumbo, M. (2024). La meta e il viaggio. Osservazioni su «Corto viaggio sentimentale» di Italo Svevo [2014]. In Palumbo, M., *I soggetti della modernità. Verga, Tozzi, Pirandello, Svevo*. A cura di L. Ferraro e M. Sabbatino. Napoli: Editoriale Scientifica, 283-298.
Pedullà, W. (1975). *Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia*. Cosenza: Lerici.
Robbe-Grillet, A. (1954). La conscience malade de Zeno. *La Nouvelle Revue Française*, 138-141; poi in Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963; trad. it. di L. De Maria. La coscienza ammalata di Zeno. In Robbe-Grillet, A., *Il nouveau roman*. Milano: Sugar, 1965, 107-111.
Sechi, M. (2016). Senilità precoce e vecchiezza d'Europa. Italo Svevo fra medici e filosofi: 1898-1905, e oltre [2009]. In Sechi, M., *Una saggezza selvaggia. Italo Svevo e la cultura europea nel vortice della «Krisis»*. Roma: Carocci, 71-97.

Stellardi, G. (2011). Il «tempo ultimo»: strutture della temporalità nell'opera di Italo Svevo. *Cuadernos de Filología Italiana*, 18, 115-139.
Svevo, I. ([1928.1] 2004). Il mio ozio. In Svevo, I., *Romanzi e «continuazioni»*. A cura di N. Palmieri e F. Vittorini, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, 1656-1663.
Svevo, I. ([1928.2] 2004). Prefazione. In Svevo, I., *Romanzi e «continuazioni»*. A cura di N. Palmieri e F. Vittorini, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, 1222-1234; prima con il titolo Il vecchione. In Svevo, I., *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti*. A cura di U. Apollonio. Milano: Mondadori, 1949.
Svevo, I. ([1904] 2004.1). Lo specifico del dottor Menghi. In Svevo, I., *Racconti e scritti autobiografici*. A cura di C. Bertoni, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, 59-92; prima in Svevo, I., *Saggi e pagine sparse*. A cura di U. Apollonio, Milano: Mondadori, 1954.
Svevo, I. (2004.1). L'avvenire dei ricordi. In Svevo, I., *Racconti e scritti autobiografici*. A cura di C. Bertoni, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, 431-440; prima in Svevo, I., *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti*. A cura di U. Apollonio. Milano: Mondadori, 1949.
Svevo, I. ([1921] 2004.2). Fantasie estive. Storia dello sviluppo della civiltà a Trieste nel secolo presente. In Svevo, I., *Teatro e saggi*. A cura di F. Bertoni, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, 1151-1160; ed. or. *La Nazione*, 2 e 11 agosto 1921.
Svevo, I. ([1925] 2004.2). Corto viaggio sentimentale. In Svevo, I., *Teatro e saggi*. A cura di F. Bertoni, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, 499-601; ed. or. *Il Mondo*, 7 e 21 aprile, 5 e 19 maggio, 2 e 16 giugno, 7 e 21 luglio e 8 agosto 1945; poi in Svevo, I., *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti*. A cura di U. Apollonio. Milano: Mondadori, 1949.
Svevo, I. ([1926] 2004.2). Soggiorno londinese. In Svevo, I., *Teatro e saggi*. A cura di F. Bertoni, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, 893-910; prima in Svevo, I., *Saggi e pagine sparse*. A cura di U. Apollonio, Milano: Mondadori, 1954.
Svevo, I. (2021). *Lettere*. A cura di S. Ticciati, con un saggio di F. Bertoni. Milano: il Saggiatore.
Vittorini, F. (2004). *Apparato genetico e commento*. In Svevo, I., *Romanzi e «continuazioni»*. A cura di N. Palmieri e F. Vittorini, edizione diretta da M. Lavagetto. Milano: Mondadori, 1627-1751.
Weinrich, H. (2004). *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*. München: C. H. Beck Verlag; trad. it. di F. Rigotti. *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine*. Bologna: il Mulino, 2006.
Wells, H.G. (1903). The new accelerator [1901]. In Wells, H.G., *Twelve Stories and a Dream*. London: Macmillan & Co., 183-208.

Lia Luchetti

La commemorazione ai tempi della platform society*: pratiche e temporalità della memoria pubblica nel caso della strage di Piazza Fontana*

Abstract
Il contributo analizza le trasformazioni delle pratiche commemorative nella *platform society*, con particolare attenzione al modo in cui le piattaforme digitali contribuiscono a ridefinire le temporalità della memoria pubblica. Attraverso il caso della commemorazione della strage di Piazza Fontana (Milano, 12 dicembre 1969), che a partire dal 2020 ha progressivamente integrato modalità di partecipazione digitale accanto alle tradizionali cerimonie in presenza, il contributo riflette sulle continuità e sulle discontinuità introdotte dalla digitalizzazione dei rituali commemorativi. Più che sostituire le forme consolidate del ricordo collettivo, le piattaforme sembrano trasformarne le coordinate temporali, estendendo la commemorazione oltre la ricorrenza annuale e favorendo pratiche di partecipazione, archiviazione e circolazione della memoria pubblica. Attraverso una ricognizione delle principali iniziative commemorative relative alla strage di Piazza Fontana sviluppate negli anni successivi alla pandemia, l'analisi suggerisce come l'integrazione tra ritualità in presenza e ambienti digitali dia luogo a temporalità della memoria pubblica sempre più distribuite, persistenti e asincrone, nelle quali la ricorrenza annuale continua a rappresentare il fulcro simbolico della commemorazione, pur inserendosi in un dispositivo commemorativo più esteso e articolato.

Parole chiave: Platform Society, memoria pubblica, temporalità della memoria, digitalizzazione della memoria, strage di Piazza Fontana.

Abstract
This article analyses the transformation of commemorative practices in the platform society, with particular attention to how digital platforms contribute to reshaping the temporalities of public memory. Focusing on the commemoration of the Piazza Fontana bombing (Milan, 12 December 1969), which since 2020 has progressively integrated digital forms of participation alongside traditional in-person ceremonies, the article reflects on the continuities and discontinuities introduced by the digitisation of commemorative rituals.
Rather than replacing established forms of collective remembrance, digital platforms appear to transform their temporal coordinates by extending commemoration beyond the annual anniversary and fostering practices of participation, archiving, and the circulation of public memory. Drawing on a review of the main commemorative initiatives concerning Piazza Fontana

bombing developed in the years following the COVID-19 pandemic, the article suggests that how the integration of in-person rituals and digital environments gives rise to increasingly distributed, persistent, and asynchronous temporalities of public memory, in which the annual anniversary continues to represent the symbolic core of commemoration while becoming embedded within a broader and more articulated commemorative 'dispositif'.

Keywords: Platform Society, Public Memory, Temporalities of Memory, Digitisation of Memory, Piazza Fontana Bombing.

Introduzione: commemorare ai tempi della platform society

Le pratiche commemorative costituiscono uno dei principali strumenti attraverso cui le società costruiscono e trasmettono la memoria pubblica degli eventi traumatici (Alexander *et al.*, 2004; Phillips, 2004; Rampazi–Tota, 2007). Attraverso cerimonie civili, rituali e anniversari, il ricordo viene periodicamente riattivato nello spazio pubblico, contribuendo alla costruzione delle memorie collettive (Halbwachs, 1950; Olick, 2008). In questa prospettiva, la memoria pubblica non può essere intesa come un patrimonio statico, ma come un processo continuamente ridefinito attraverso pratiche sociali, artefatti culturali e dispositivi mediali (Tota–Hagen, 2016). Le commemorazioni, infatti, non si limitano a conservare il passato, ma consentono alle comunità di rinegoziarne i significati e la rilevanza collettiva alla luce delle trasformazioni culturali, politiche e comunicative del presente (Wagner-Pacifici, 1996; 2010; Zolberg, 1996; Tota, 2003; Tota–Luchetti–Hagen, 2018).

Oggi questa dinamica di rinegoziazione si confronta con la pervasività delle piattaforme digitali, che modificano le modalità attraverso cui la memoria viene prodotta, condivisa, archiviata e resa visibile nello spazio pubblico (Hoskins, 2018; Neiger, 2020). Come evidenziato dal dibattito sulla *platform society* (van Dijck–Poell–de Waal, 2019) e dal *digital turn* nei *memory studies* (Mandolessi, 2023), le tecnologie digitali non sono semplici canali di trasmissione, ma infrastrutture socio-tecniche capaci di incidere sui processi di selezione, conservazione e riconoscimento della memoria, favorendo nuove forme di mediazione culturale e coinvolgimento pubblico. In questo quadro, allineandosi alla prospettiva teorica della mediatizzazione intesa come processo di coevoluzione profonda tra media e strutture sociali (Couldry–Hepp, 2013; Boccia Artieri, 2025), la memoria si configura sempre più come un processo mediatizzato, all'interno del quale algoritmi, interfacce e pratiche partecipative contribuiscono a modellare i processi di selezione e di visibilità della memoria pubblica (Hjarvard, 2014; Couldry–Hepp, 2017).

La crescente attenzione dedicata ai processi di digitalizzazione della memoria apre nuovi interrogativi sul modo in cui tali trasformazioni investono le pratiche commemorative e, in particolare, le loro temporalità. Che cosa accade

al tempo della commemorazione quando il rito si estende oltre la ricorrenza annuale attraverso le piattaforme digitali? In che modo l'evoluzione degli ambienti digitali ridefinisce le forme della partecipazione e i processi di costruzione della memoria nel discorso pubblico? Se la commemorazione è stata tradizionalmente interpretata come un rito periodico, localizzato in uno spazio fisico e concentrato sulla sincronicità dell'anniversario, la diffusione delle piattaforme digitali sembra scardinarne i confini cronologici, consentendo la persistenza, la riattivazione e la circolazione dei contenuti commemorativi ben oltre il momento rituale. Più che sostituire le forme consolidate della commemorazione, il digitale sembra ibridarne le strutture, estendendone la durata ma introducendo, al contempo, nuove criticità legate alla frammentazione dei contenuti e alle metriche della visibilità algoritmica. Per evitare un determinismo tecnologico che riduca tutto ad automatismi socio-tecnici, diventa prioritario concentrarsi sul *memory work* (Tota-Hagen, 2016), cioè su quel lavoro del ricordare che emerge dall'interazione e dalla negoziazione situata tra le *affordances* delle piattaforme e l'*agency* degli utenti (Boccia Artieri–Bartoletti, 2024).

A partire da queste considerazioni, il presente contributo analizza questa transizione focalizzandosi sulla commemorazione della strage di Piazza Fontana (Milano, 12 dicembre 1969). Dal 12 dicembre 2020, nel contesto emergenziale della pandemia di Covid-19, tale ricorrenza ha integrato logiche partecipative digitali accanto alle tradizionali cerimonie in presenza. L'esperienza della commemorazione online del 2020, già oggetto di una precedente analisi (Luchetti–Tota, 2021), costituisce il punto di partenza del presente contributo, che propone una ricognizione delle principali iniziative relative alla strage di Piazza Fontana sviluppate negli anni successivi alla pandemia per riflettere sull'evoluzione delle pratiche commemorative oltre la fase della crisi sanitaria. L'obiettivo è mostrare come la progressiva convergenza tra ritualità fisica e ambienti digitali abbia ampliato il repertorio performativo, dando luogo a temporalità della memoria pubblica sempre più distribuite, persistenti e asincrone.

La strage di Piazza Fontana: dal rituale alla commemorazione ibrida

Tra gli eventi che hanno maggiormente segnato la memoria pubblica italiana del secondo dopoguerra, la strage di Piazza Fontana occupa un posto di particolare rilievo. Il 12 dicembre 1969, alle ore 16.37, un ordigno esplose nella sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano, provocando diciassette vittime e ottantotto feriti. Convenzionalmente considerata l'evento che segnò l'avvio della cosiddetta 'strategia della tensione' (Giannuli, 2019; Boatti, 2019), la strage rappresentò uno spartiacque nella storia repubblicana, non soltanto per la gravità dell'attentato, ma anche per la lunga e tormentata vicenda giudiziaria che ne seguì (Salvini–Sceresini, 2019; Tobagi, 2019). A oltre cinquantacinque anni di distanza, Piazza Fontana continua a rappresentare una memoria 'incompiuta' (Luchetti-Tota, 2018), nella quale il difficile intreccio tra verità storica, accerta-

mento giudiziario e riconoscimento istituzionale ha contribuito a mantenere aperto il processo di elaborazione collettiva del trauma (Foot, 2001; Luchetti, 2022). In questo senso, l'anniversario non costituisce soltanto una mera ricorrenza, ma rappresenta uno dei principali dispositivi attraverso cui questa memoria viene costantemente iscritta e rinegoziata nello spazio pubblico.

Nel corso dei decenni, attorno al 12 dicembre si è consolidato un articolato cerimoniale, che coinvolge l'Associazione dei familiari delle vittime Piazza Fontana 12 dicembre 69, le istituzioni, i rappresentanti della società civile e la cittadinanza. Questa ritualità segue una struttura stabile, nella quale tempi, luoghi e pratiche assumono un elevato valore simbolico. Il corteo cittadino, la deposizione delle corone presso la Banca Nazionale dell'Agricoltura, il minuto di silenzio alle ore 16.37, la lettura dei nomi delle diciassette vittime, cui si aggiunge quella di Giuseppe Pinelli, che l'allora Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano volle ricordare come diciottesima vittima della strage, «vittima due volte, prima di pesantissimi infondati sospetti e poi di un'improvvisa, assurda fine»[1], insieme agli interventi dei rappresentanti dell'Associazione e delle autorità costituiscono i principali elementi che scandiscono la temporalità della commemorazione. Accanto alla cerimonia in senso stretto, si affiancano ogni anno iniziative culturali, incontri nelle scuole, mostre, concerti e altre attività promosse dall'Associazione dei familiari delle vittime, che contribuiscono a mantenere viva la memoria della strage anche al di là della ricorrenza. Già prima della svolta digitale, dunque, la commemorazione non si esauriva nella cerimonia del 12 dicembre, ma si dipanava in un tessuto di pratiche educative, culturali e divulgative, che miravano a riaffermare pubblicamente il valore democratico della memoria della strage e la costante richiesta di verità e giustizia che l'accompagna fin dalle sue origini.

Questa configurazione ha conosciuto una significativa discontinuità nel 2020, quando le restrizioni imposte dall'emergenza sanitaria dovuta alla pandemia di Covid-19 hanno reso impossibile lo svolgimento del tradizionale programma commemorativo. La cerimonia in piazza non è stata annullata, ma radicalmente rimodulata: la presenza fisica si è limitata alla deposizione delle corone e al minuto di silenzio, mentre gran parte degli appuntamenti previsti si sono trasferiti online attraverso dirette streaming, videoconferenze e contenuti diffusi sulle piattaforme digitali. Come è stato analizzato in un precedente contributo (Luchetti–Tota, 2021), questo passaggio non ha rappresentato soltanto una risposta emergenziale ai vincoli della pandemia, ma un momento di trasformazione profonda delle pratiche commemorative. Le tecnologie digitali non si sono limitate infatti a sostituire la presenza fisica, ma hanno inciso strutturalmente sulle modalità di costruzione, trasmissione e fruizione della memoria pubblica.

[1] Intervento del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano durante le celebrazioni per il Giorno della Memoria dedicato alle vittime del terrorismo e delle stragi, 9 maggio 2009, Palazzo del Quirinale (https://presidenti.quirinale.it/elementi/54522).

I dati raccolti sugli anni successivi mostrano che l'esperienza del 2020 non è stata una parentesi circoscritta alla fase emergenziale[2]. Con il ritorno al programma commemorativo tradizionale, comprensivo del corteo cittadino e delle principali cerimonie pubbliche, molte delle pratiche digitali sperimentate durante la pandemia non sono scomparse, ma sono state integrate nelle modalità di divulgazione e comunicazione e comunicazione della commemorazione. Oggi il corteo e i riti urbani sono sistematicamente integrati dalla trasmissione in streaming degli eventi, dalla diffusione dei contenuti attraverso i canali digitali dell'Associazione e delle istituzioni coinvolte, dalla disponibilità permanente delle registrazioni e dalla loro successiva circolazione sulle piattaforme social. Questi elementi hanno rappresentato i primi segnali di una trasformazione più ampia, che negli anni successivi ha progressivamente interessato anche le attività di documentazione, divulgazione e didattica legate alla memoria della strage. La commemorazione assume così una configurazione ibrida, nella quale la dimensione fisica e quella digitale non si escludono né si sostituiscono, ma si intrecciano dando vita a nuove modalità di partecipazione e di fruizione della memoria pubblica. L'integrazione delle piattaforme digitali non si limita dunque alla trasmissione online delle cerimonie, ma investe via via, come vedremo, un insieme più ampio di pratiche commemorative, documentarie, educative e divulgative.

L'espansione digitale del repertorio delle pratiche commemorative

Il ritorno alle celebrazioni in presenza non ha coinciso con l'abbandono delle pratiche digitali sperimentate durante la pandemia. Se nel 2020 il ricorso agli spazi digitali era stato determinato principalmente dall'impossibilità di svolgere le cerimonie pubbliche secondo le modalità consuete, negli anni successivi esso si è progressivamente trasformato in una modalità stabile di produzione, conservazione, mediazione e partecipazione alla memoria pubblica.

Più che dar vita a un repertorio completamente nuovo, la digitalizzazione sembra dunque aver ampliato quello esistente, estendendo la risonanza del ricordo ben oltre il momento rituale. Una prima direttrice di trasformazione riguarda la documentazione e la patrimonializzazione della memoria. Accanto alla trasmissione in streaming delle cerimonie e alla disponibilità online delle

[2] I risultati presentati in questo contributo derivano da una ricerca qualitativa di lungo periodo sulla memoria pubblica di Piazza Fontana, avviata nel 2011 (Luchetti, 2022). Il disegno di ricerca, inizialmente basato su osservazione etnografica svolta in occasione degli anniversari (2011-2020), interviste in profondità a testimoni privilegiati (familiari delle vittime, superstiti, storici, attivisti ed esponenti dell'ANPI) e un'analisi documentaria di oltre 600 articoli di stampa (1969-2020), è stato successivamente esteso nel quinquennio 2021-2025. Per mappare il *digital turn* di questa memoria, l'indagine ha integrato una ricognizione delle pratiche commemorative e dei materiali presenti negli ambienti digitali, prendendo in esame i materiali veicolati online (siti web, canali social dell'Associazione) e i nuovi artefatti commemorativi digitali (podcast, progetti di *gamification* e geoportali) sorti nella fase post-pandemica.

registrazioni, si collocano iniziative volte a costruire archivi digitali permanenti dedicati alla storia della strage. Emblematico è il progetto *12 dicembre 1969. Strage di Piazza Fontana. La risposta*[3]. Attraverso la raccolta di interviste ai testimoni, documenti, lettere, telegrammi, materiali audiovisivi e percorsi didattici resi disponibili online, il progetto non si limita a digitalizzare un patrimonio documentario preesistente, ma contribuisce a costruire un archivio digitale dinamico, destinato ad essere ampliato nel tempo. Analoga finalità caratterizza la digitalizzazione delle sentenze dei principali processi relativi alla strage, oggi consultabili online insieme a un ampio corpus di fonti e materiali che democratizza l'accesso a risorse storiche per lungo tempo riservate agli specialisti[4].

Una seconda direttrice riguarda la mediazione culturale della memoria. Si tratta della sperimentazione di linguaggi e formati capaci di rendere accessibile il patrimonio memoriale a pubblici differenziati. In questa prospettiva si collocano il podcast realizzato dall'Archivio di Stato di Milano *Tracce. Le voci del presente per gli archivi del passato*, che il 6 agosto 2025 ha dedicato una puntata alla strage di Piazza Fontana[5]; il progetto *12 dicembre. 17 vite*, che restituisce attraverso brevi biografie e cartoline la dimensione umana delle vittime[6] e il geoportale *Museo Diffuso Urbano – Milano, le stragi e il terrorismo*[7], che attraverso una mappa digitale dei luoghi del terrorismo integra fotografie, documenti e materiali processuali. In tutti questi casi il digitale interviene nei processi di mediazione culturale (Boccia Artieri–Bartoletti, 2024), attraverso interfacce che contribuiscono alla risemantizzazione del trauma.

Una terza direttrice riguarda infine le forme di partecipazione attiva e *public*

[3] Il progetto, ideato nel 2024 nell'ambito della Rete degli archivi per non dimenticare, è realizzato dalla Fondazione ISEC Istituto per la storia dell'età contemporanea, in collaborazione con l'Archivio Flamigni, l'Associazione Piazza Fontana 12 dicembre 69, l'Archivio del Lavoro, la Fondazione Roberto Franceschi e l'Archivio Storico Intesa Sanpaolo, con il patrocinio dell'Istituto nazionale Ferruccio Parri (https://fondazioneisec.it/en/exhibitions-projects/progetti/12-dicembre-1969-strage-di-piazza-fontana-la-risposta).

[4] L'attività di digitalizzazione dei processi di interesse storico si inserisce all'interno dei protocolli del Ministero della Giustizia, della Direzione generale Archivi del Ministero della Cultura e della Rete degli archivi per non dimenticare, anche grazie ad accordi specifici tra l'Archivio di Stato di Milano e i Tribunali di Milano e Cremona (https://www.giustizia.it/giustizia/page/it/protocollo_selezionato?contentId=SCA287305&redirected=true#).

[5] La puntata *In archivio per non dimenticare. La strage di Piazza Fontana*, consultabile al link https://www.youtube.com/watch?v=OrHZngEdWtA, è stata realizzata da Lorenza Ghidini e Massimo Pisa.

[6] Le cartoline, consultabili sul sito della Rete degli archivi per non dimenticare, sono state inizialmente diffuse in forma cartacea dal Comune di Milano in occasione del cinquantesimo anniversario, come parte di un progetto didattico voluto dall'Associazione Piazza Fontana 12 dicembre 69, curato da Benedetta Tobagi e sostenuto dal Ministero dell'Istruzione.

[7] Il progetto, realizzato su iniziativa dell'Associazione Piazza Fontana 12 dicembre 69, dell'Associazione Italiana Vittime del Terrorismo e del Comune di Milano, nell'ambito del portale Milano è Memoria, è stato presentato in occasione del 'Giorno della memoria delle vittime del terrorismo e delle stragi', il 9 maggio 2021.

engagement. Questa linea d'azione ridefinisce il coinvolgimento dei pubblici, svincolandolo dalla necessità della compresenza fisica durante la cerimonia commemorativa. Il progetto *City Escape Milano – Piazza Fontana* rappresenta in questo senso un esempio particolarmente significativo. Attraverso un percorso urbano interattivo basato su *storytelling*, documenti storici, *gamification* e strumenti digitali, la commemorazione viene trasformata in un'esperienza partecipativa rivolta soprattutto alle giovani generazioni, chiamate a ricostruire attivamente gli eventi del 12 dicembre 1969[8]. Il digitale non svolge qui una funzione esclusivamente comunicativa, ma diviene parte integrante dell'esperienza commemorativa, favorendo modalità di coinvolgimento che intrecciano apprendimento, esplorazione dello spazio urbano e co-costruzione della memoria pubblica.

Considerate nel loro insieme, queste iniziative suggeriscono che la digitalizzazione non abbia dato origine a una commemorazione alternativa rispetto a quella consolidatasi nei decenni precedenti. Le piattaforme non sostituiscono infatti il rito civile del 12 dicembre, che continua a rappresentare il fulcro simbolico della ricorrenza, ma ne ampliano il repertorio, affiancando alla cerimonia pubblica attività di documentazione, archiviazione, divulgazione, educazione e partecipazione che ne estendono la presenza nello spazio pubblico.

Le temporalità della memoria pubblica nella platform society

L'analisi delle iniziative commemorative dedicate alla memoria della strage di Piazza Fontana suggerisce che la principale trasformazione introdotta dalle piattaforme digitali non riguardi soltanto l'ampliamento del repertorio delle pratiche commemorative, ma investa più profondamente la loro articolazione temporale. La digitalizzazione ha ampliato le modalità attraverso cui si articolano le funzioni della commemorazione, favorendo attività di documentazione, mediazione culturale e partecipazione, ma è sul piano delle temporalità che tali trasformazioni sembrano produrre gli effetti più significativi. Più che concentrare il ricordo nel solo momento rituale del 12 dicembre, la commemorazione tende infatti a distribuirsi lungo un arco temporale più ampio, nel quale preparazione, celebrazione e successive riattivazioni risultano sempre meno nettamente distinguibili.

Questa riconfigurazione si articola su tre assi temporali interconnessi: l'anticipazione del ricordo, la persistenza della memoria e l'asincronia della partecipazione. Per quanto riguarda il primo, la ricorrenza non prende più avvio con l'inizio della cerimonia fisica, ma viene progressivamente preparata attraverso la diffusione online del programma delle iniziative, di materiali di approfondimento, testimonianze e attività rivolte alle scuole. La comunicazione

[8] Si tratta della prima *City escape* in Italia focalizzata su luoghi di interesse storico, presentata nel 2023, esperienza interattiva digitale creata dalle startup Garipalli e Factanza Media per avvicinare i giovani alla storia italiana (https://garipalli.com/products/city-escape-milano-strage-piazza-fontana).

digitale costruisce così l'attesa dell'evento commemorativo, dilatandone la cronologia. Il secondo concerne la persistenza della commemorazione oltre il momento rituale. La disponibilità online nel tempo delle registrazioni delle cerimonie, dei podcast, delle testimonianze orali, degli archivi digitali, dei documenti processuali e dei percorsi educativi fa sì che la commemorazione non si esaurisca con la conclusione del rito civile. I materiali continuano infatti a essere consultati, condivisi e risemantizzati per finalità di ricerca, divulgazione e didattica, configurando una sorta di archivio digitale diffuso, accessibile e riattivabile nel tempo. Il terzo riguarda la crescente asincronia della partecipazione. Se nel rito commemorativo tradizionale la partecipazione era prevalentemente legata alla simultaneità della presenza fisica, gli ambienti digitali consentono oggi forme di fruizione temporalmente differita. La memoria può essere raggiunta in momenti diversi, da contesti geografici differenti e attraverso molteplici punti di accesso, rendendo la partecipazione meno dipendente dalla condivisione di uno stesso tempo e di uno stesso luogo.

Queste trasformazioni non implicano tuttavia il superamento della ritualità commemorativa. Il 12 dicembre continua a rappresentare il fulcro simbolico della commemorazione, così come restano sostanzialmente invariati il corteo cittadino, il minuto di silenzio alle ore 16.37, la lettura dei nomi delle vittime e gli altri elementi che scandiscono il rito civile. Le piattaforme digitali non sostituiscono quindi la commemorazione pubblica, ma ne ampliano le possibilità di svolgimento, affiancando al tempo concentrato della cerimonia una temporalità più estesa, persistente e asincrona.

Il caso di Piazza Fontana dialoga così con il più ampio dibattito sul *digital turn* nei *memory studies*. Se gli studi sulla mediatizzazione hanno evidenziato come le tecnologie digitali trasformino le modalità attraverso cui la memoria viene prodotta, condivisa e resa visibile (Hjarvard, 2014; Couldry–Hepp, 2017; Boccia Artieri, 2025) e le ricerche sulla «memoria connettiva» hanno messo in luce il ruolo delle piattaforme nella conservazione, circolazione e riattivazione dei contenuti memoriali (Van Dijck, 2017), l'analisi qui proposta consente di osservare come tali trasformazioni si declinino, nel caso di Piazza Fontana, sul piano delle temporalità commemorative. Più che dare origine a una nuova forma di commemorazione, la *platform society* riconfigura il rapporto tra il tempo rituale dell'anniversario e il tempo, esteso e distribuito, della memoria pubblica. In ultima analisi, l'ibridazione digitale osservata nel caso di Piazza Fontana suggerisce che le trasformazioni della memoria pubblica non siano determinate tanto dagli automatismi socio-tecnici delle piattaforme, quanto dall'*agency* dei familiari delle vittime e degli altri attori sociali e istituzionali, che, abitando gli spazi digitali, ne negoziano attivamente le *affordances* per tradurre le tracce del passato in rinnovate pratiche di cittadinanza democratica.

Bibliografia

Alexander, J.C., Sztompka, P., Smelser, N., Eyerman, R., Giesen, B. (eds.) (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.

Boatti, G. (2019). *Piazza Fontana: 12 dicembre 1969: il giorno dell'innocenza perduta*. Torino: Einaudi.

Boccia Artieri, G. (2025). Mediatizzazione. In Balbi, G., Comunello, F., Pasquali, F., Sorice, M. (a cura di), *Studiare i media. Prospettive disciplinari e parole chiave*. Roma: Carocci, 141-152.

Boccia Artieri, G., Bartoletti, R. (2024). Algoritmi e vita quotidiana: un approccio socio-comunicativo critico. *Sociologia della comunicazione*, 34(66), 5-20.

Couldry, N., Hepp, A. (2013). Conceptualizing Mediatization: Contexts, Traditions, Arguments. *Communication Theory*, 23(3), 191-202.

Couldry, N., Hepp, A. (2017). *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge: Polity.

Foot, J. (2001). La strage e la città: Milano e Piazza Fontana 1969-1999. In Tota, A.L. (a cura di), *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*. Milano: FrancoAngeli, 176-190.

Giannuli, A. (2019). *Storia della "Strage di Stato": Piazza Fontana: la strana vicenda di un libro e di un attentato*. Milano: Adriano Salani.

Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: Les Presses universitaires de France; trad. it. *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 1987.

Hjarvard, S. (2014). From mediation to mediatization. The institutionalization of New Media. In Hepp, A., Krotz, F. (eds.), *Mediatized Worlds. Culture and Society in a Media Age*. New York: Palgrave Macmillan, 123-139.

Hoskins, A. (2018). Memory of the multitude: the end of collective memory. In Hoskins, A. (ed.), *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. London: Routledge, 85-109.

Luchetti, L. (2022). *Commemorare una strage. La memoria pubblica di Piazza Fontana, 12 dicembre 1969*. Milano: FrancoAngeli.

Luchetti, L., Tota, A.L. (2018). Una memoria "incompiuta": la strategia della tensione e la strage di Piazza Fontana. In Tota, A.L., Luchetti, L., Hagen, T. (a cura di), *Sociologie della memoria. Verso un'ecologia del passato*. Roma: Carocci, 199-228.

Luchetti, L., Tota, A.L. (2021). Commemorare Piazza Fontana ai tempi del Covid-19: piattaforme digitali e memoria pubblica. *Sociologia della Comunicazione*, 62, 139-159.

Mandolessi, S. (2023). The digital turn in memory studies. *Memory Studies*, 16(6), 1513-1528.

Neiger, M. (2020). Theorizing Media Memory: Six Elements Defining the Role of the Media in Shaping Collective Memory in the Digital Age. *Sociology Compass*. 14:e12782.
Olick, J.K. (2008). Collective memory: A memoir and prospect. *Memory Studies*, 1(1), 23-29.
Phillips, K.R. (ed.) (2004). *Framing Public Memory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
Rampazi, M., Tota, A.L. (a cura di) (2007). *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*. Torino: Utet.
Salvini, G., Sceresini, A. (2019). *La maledizione di piazza Fontana. L'indagine interrotta, i testimoni dimenticati, la guerra tra i magistrati*. Milano: Chiarelettere.
Tobagi, B. (2019). *Piazza Fontana. Il processo impossibile*. Torino: Einaudi.
Tota, A.L. (2003). *La città ferita: memoria e comunicazione pubblica della strage di Bologna, 2 agosto 1980*. Bologna: Il Mulino.
Tota, A.L., Hagen, T. (eds.) (2016). *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London: Routledge.
Tota, A.L., Hagen, T. (2016). Introduction: Memory work: Naming pasts, transforming futures. In Tota, A.L., Hagen, T. (eds.), *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London: Routledge, 1-6.
Tota, A.L., Luchetti, L., Hagen, T. (a cura di) (2018). *Sociologie della memoria. Verso un'ecologia del passato*. Roma: Carocci.
Van Dijck, J. (2017). Connective memory: how Facebook takes charge of your past. In Bond, L., Craps, S., Vermeulen, P. (eds.), *Memory unbound: tracing the dynamics of memory studies*. New York: Berghahn Books.
Van Dijck, J., Poell, T., de Waal, M. (2019). *Platform society. Valori pubblici e società connessa*. Milano: Guerini.
Wagner-Pacifici, R. (1996). Memories in the Making: The Shapes of Things that Went. *Qualitative Sociology*, 19(3), 301-321.
Wagner-Pacifici, R. (2010). Theorizing the Restlessness of Events. *American Journal of Sociology*, 115(5), 1351-1386.
Zolberg, L.V. (1996). Museums as contested sites of remembrance: The Enola Gay affair. In Macdonald, S., Fyfe, G. (eds.), *Theorizing Museums*. Oxford: Blackwell, 69-82.

Arturo Marzano

Shoah e Nakba. Il ruolo della memoria nella costruzione delle identità israeliana e palestinese

Abstract
Questo saggio esamina il ruolo che Shoah e Nakba hanno svolto nella costruzione delle identità collettive israeliana e palestinese, analizzandone i processi di elaborazione e trasmissione memoriale. Pur riferendosi a eventi storicamente e politicamente distinti, entrambe le esperienze traumatiche sono divenute elementi fondativi delle rispettive narrazioni nazionali, contribuendo a definire rappresentazioni della storia, della sofferenza e dell'appartenenza collettiva. L'articolo mette in luce come la percezione di unicità ed eccezionalità del proprio trauma abbia alimentato una dinamica di competizione delle memorie, ostacolando il riconoscimento della sofferenza dell'altro e irrigidendo le identità contrapposte. Al tempo stesso, esso evidenzia come alcuni recenti tentativi di promuovere una memoria dialogica fondata sul riconoscimento reciproco dei traumi possano costituire una premessa per l'apertura di spazi di confronto, comprensione e coesistenza.

Parole chiave: Shoah, Nakba, memoria collettiva, identità nazionale, conflitto israelo-palestinese.

Abstract
This essay examines the role that the Shoah and the Nakba have played in the construction of Israeli and Palestinian collective identities, focusing on the processes through which these memories have been shaped and transmitted. Although rooted in historically and politically distinct events, both traumatic experiences have become foundational elements of their respective national narratives, helping to define collective representations of history, suffering, and belonging. The article highlights how the perception of the uniqueness and exceptional nature of one's own trauma has fostered a dynamic of competitive memory, hindering the recognition of the other's suffering and reinforcing opposing identities. At the same time, it shows how recent efforts to promote a dialogical memory based on the mutual recognition of trauma may provide a foundation for the development of spaces of dialogue, understanding, and coexistence.

Keywords: Shoah, Nakba, Collective Memory, National Identity, Israeli-Palestinian Conflict.

Obiettivo di questo breve saggio è indagare le ragioni e le modalità con le quali Shoah e Nakba [catastrofe] hanno assunto un ruolo centrale nella costruzione rispettivamente dell'identità collettiva israeliana e palestinese (Segev, 2001; Masalha, 2012). Si tratta ovviamente di eventi che appartengono a contesti storici e politici radicalmente differenti e che si sono realizzati in modo profondamente diverso. Anche il percorso attraverso il quale la memoria della Shoah e della Nakba hanno contribuito a plasmare le rispettive identità israeliana e palestinese è stato disuguale: la Shoah è stata progressivamente integrata nella narrazione dello Stato di Israele, divenendo parte del calendario civile, delle istituzioni commemorative e del discorso politico; la Nakba, al contrario, è stata ricordata attraverso pratiche comunitarie, familiari e diasporiche, in assenza di uno Stato palestinese in grado di istituzionalizzarne la memoria. Nonostante tali differenze, Shoah e Nakba condividono un tratto comune: la percezione di esclusività del trauma. In entrambi i casi, il dolore collettivo è stato interpretato come unico, irripetibile e non comparabile, generando una dinamica competitiva che ha ostacolato il riconoscimento della sofferenza dell'altro (Zertal, 2007). Questa 'competizione delle memorie' ha contribuito a irrigidire le narrazioni nazionali, rendendo difficile l'emergere di prospettive dialogiche. Negli ultimi anni, tuttavia, alcuni settori della società civile e dell'accademia israeliana e palestinese hanno avanzato la proposta di un riconoscimento reciproco dei traumi, considerato come un possibile strumento per favorire il dialogo tra i due popoli. Tale prospettiva non implica una simmetria storica né un'equiparazione morale tra Shoah e Nakba, ma si fonda sull'idea che il riconoscimento della sofferenza dell'altro costituisca un prerequisito per una comprensione più complessa del conflitto, l'apertura di spazi di confronto e, nel lungo periodo, il raggiungimento di una pace stabile.

La Shoah e il discorso politico in Israele

Il rapporto tra nascita di Israele e Shoah è, come si può facilmente intuire, un tema controverso anche in ambito storiografico. Per Walter Laqueur, «il sionismo non era stato in grado di prevenire la catastrofe. Al contrario, lo Stato [di Israele] doveva la sua esistenza al disastro» (Laqueur, 1989: 564). A suo avviso, dunque, la Shoah aveva contribuito enormemente alla creazione di Israele. Altri storici, però, non condividono tale analisi. Ad esempio, Georges Bensoussan e Arieh Kochavi sostengono una tesi opposta. Il primo ritiene che lo Stato di Israele sia nato nonostante la Shoah: tutte le strutture – dall'auto-governo, alle forze di auto-difesa, al sistema economico, alla sanità, all'istruzione – che avrebbero costituito l'ossatura dello Stato di Israele erano già esistenti alla fine degli anni Trenta; la Shoah fu sul punto di distruggere interamente l'ebraismo europeo, rischiando di far mancare allo Stato la popolazione di cui aveva bisogno (Bensoussan, 2008). Kochavi mette in luce come nei tre anni intercorsi tra la fine della Guerra e la nascita di Israele, né gli Stati Uniti, né

l'Unione Sovietica, né i paesi che votarono a favore della risoluzione n. 181 dell'Assemblea generale delle Nazioni Unite del 1947 motivarono la loro decisione ritenendo che lo Stato di Israele fosse una compensazione per quanto accaduto in Europa. Pertanto, Israele non doveva affatto la sua esistenza alla Shoah (Kochavi, 2001).

Pur essendo d'accordo con quanto affermano Bensoussan e Kochavi, credo che l'affermazione di Laqueur contenga una parte di verità: fu la Shoah a conquistare al sionismo il sostegno della gran parte dell'ebraismo mondiale, soprattutto quello americano e ciò che era sopravvissuto di quello europeo dopo che, fino al 1945, il sionismo era rimasto un movimento minoritario. La Shoah trasformò il sionismo in «un rifugio», quella salvezza che alla stragrande maggioranza degli ebrei dell'Europa centrale e orientale sopravvissuti non poteva più essere garantita in Europa. Allo stesso tempo, la Dichiarazione di indipendenza – proclamata da David Ben Gurion il 14 maggio del 1948 – faceva esplicitamente riferimento alla Shoah, che rappresentava la «dimostrazione dell'urgenza di risolvere il problema della mancanza di una patria» per gli ebrei[1].

Nel corso del primo decennio di vita di Israele, come bene sottolinea Enrico Palumbo, la Shoah non fu affatto il «mito fondativo per lo Stato d'Israele e nei primi anni la sua memoria fu elemento di divisione: i sopravvissuti commemoravano i propri morti in cerimonie private e molti leader consideravano quel capitolo quasi una vergogna» (Palumbo, 2026). Gli ebrei sopravvissuti alla Shoah furono spesso oggetto di accuse per aver affrontato in modo passivo la persecuzione nazista. Tale condizione si inseriva in un quadro culturale in cui la giovane società israeliana privilegiava la celebrazione del mito del pionierismo e della rinascita collettiva, relegando le esperienze dei reduci della Shoah a una dimensione secondaria. In quegli anni, la commemorazione della Shoah assunse dunque forme prevalentemente private e non istituzionalizzate (Grossman, 1988). Le cerimonie si svolgevano in date diverse, come il 10 del mese ebraico di *Teveth* – giorno di digiuno osservato per commemorare l'inizio dell'assedio babilonese a Gerusalemme nel 588-587 a.C., evento che avviò il processo che portò alla distruzione del Primo Tempio – oppure il 9 del mese di *Av* – il giorno di lutto più importante del calendario ebraico poiché commemora tanto la distruzione del Primo Tempio da parte dei Babilonesi (586 a.C.), quanto la distruzione del Secondo Tempio da parte dei Romani (70 d.C.) – riflettendo l'assenza di un consenso pubblico sulla collocazione rituale del trauma all'interno del calendario civile israeliano (Schacter, 2008). Questa pluralità di pratiche commemorative testimoniava la difficoltà di integrare la Shoah in una narrazione nazionale ancora in formazione.

Una svolta decisiva avvenne nel 1951, quando la *Knesset* [Parlamento israeliano] istituì ufficialmente lo *Yom ha-Shoah ve-ha-Gevurah* [Giorno della Shoah e dell'eroismo], fissandolo al 27 del mese di *Nisan*. La scelta di una data auto-

[1] Per il testo della Dichiarazione di indipendenza in inglese, cfr. https://avalon.law.yale.edu/20th_century/israel.asp.

noma rispetto alle ricorrenze religiose tradizionali rispondeva all'esigenza di collocare la Shoah all'interno di un quadro civico e statuale, trasformandola in un elemento costitutivo della memoria pubblica israeliana La Knesset voleva una data che, oltre a – o più che – commemorare la tragedia, richiamasse l'eroismo ebraico durante la Shoah, e in particolare la rivolta del ghetto di Varsavia, iniziata il 19 aprile 1943 (Gutman, 1994). Tuttavia, tale data avrebbe rischiato di cadere durante le celebrazioni di *Pesach* [Pasqua ebraica], quando non era possibile istituire un giorno di lutto nazionale. Il 27 *Nisan* era la data ebraica più vicina al 19 aprile che non interferisse con *Pesach*. Al contempo, quella scelta aveva un ulteriore vantaggio, il suo essere la settimana prima di *Yom ha-'Atzmaut* [giorno dell'indipendenza], avvenuta il 14 maggio 1948, cioè il 5 del mese di *iyar* secondo il calendario ebraico (Shapira, 2012: 413-416). In questo modo, la *Knesset* creava un 'trittico' commemorativo, composto anche da *Yom ha-Zikaron*, il 4 di *iyar*, dedicato ai caduti delle guerre israeliane e alle vittime del terrorismo. Si trattava di una sequenza che permetteva la costruzione di una narrazione lineare che andava dalla distruzione alla rinascita, inscrivendo la Shoah in un percorso teleologico che culminava nella fondazione dello Stato (Zerubavel, 1995). All'interno di questa cornice, la narrazione sionista interpretava la Shoah come l'ultimo anello di un continuum storico di persecuzioni contro gli ebrei, dal faraone fino al genocidio nazista: una «lacrimevole concezione della storia ebraica», per usare le parole dello storico Salo Baron (Teller, 2014). In questa prospettiva, Israele veniva – e viene tuttora – presentato come la garanzia che tali persecuzioni non si sarebbero più ripetute. La memoria della Shoah assumeva così una funzione duplice: da un lato, ricordava la vulnerabilità storica degli ebrei; dall'altro, legittimava la necessità di uno Stato sovrano capace di garantirne la sicurezza attraverso il ricorso alla forza armata (Segev, 2001: 330-340).

Dopo una fase iniziale di relativo silenzio, fu a partire dagli anni Sessanta che la Shoah venne progressivamente collocata al centro del discorso pubblico, iniziando a essere elaborata e integrata come trauma di carattere nazionale, destinato a configurarsi come uno dei principali riferimenti simbolici e identitari della sfera pubblica israeliana. L'evento cruciale fu il noto processo a Adolf Eichmann, figura di primo piano nell'organizzazione della deportazione degli ebrei europei, tenutosi tra l'aprile e il dicembre del 1961 (Yablonka, 2004). Come ha sottolineato Palumbo, «per la prima volta lo Stato d'Israele si assunse il ruolo di giudice della Shoah e, soprattutto, offrì ai sopravvissuti un palco da cui raccontare le proprie esperienze» (Palumbo, 2026); queste, trasmesse costantemente alla radio e alla televisione, contribuirono a rendere il processo un evento nazionale. Gli effetti furono rilevantissimi, poiché venne così consolidato il nesso tra Shoah e nascita di Israele: al mito del combattente, si affiancò l'idea di Israele come risarcimento, mentre la formula 'mai più' divenne un principio nazionale (Foa, 2026). Ne derivò una saldatura tra memoria e sicurezza: il trauma della Shoah fu integrato nell'identità militare e tradotto in un linguaggio politico funzionale alla legittimazione della mobilitazione permanente e delle scelte strategiche. Basti pensare a quanto accaduto nel maggio

1967, alla vigilia della Guerra dei Sei Giorni: il timore diffuso di una 'nuova Shoah' – cui certamente contribuirono i proclami trasmessi da alcune radio arabe, in cui si affermava che Israele sarebbe stato spazzato via dalle truppe arabe e che «l'ultimo soldato imperialista [sarebbe stato] impicca[to] con le viscere dell'ultimo sionista» (Morris, 2001: 392) – permeò totalmente il discorso pubblico israeliano, in un clima sempre più claustrofobico, dimostrando come il trauma della Shoah fosse la lente interpretativa privilegiata attraverso cui la popolazione israeliana leggeva la realtà politica e il conflitto con i paesi arabi.

Negli anni successivi, la Shoah continuò a essere oggetto di mobilitazione politica. Durante la cosiddetta operazione 'Pace per la Galilea' del giugno 1982, l'allora Primo ministro israeliano Menachem Begin paragonò il leader dell'Organizzazione per la liberazione della Palestina (Olp) Yasser Arafat ad Adolf Hitler, utilizzando nuovamente il riferimento al genocidio come strumento retorico per legittimare l'azione militare israeliana in Libano (Segev, 2001: 410-420). L'uso del paragone tra Olp e nazismo serviva per rafforzava la percezione di urgenza e inevitabilità dell'azione militare, rendendola agli occhi dell'opinione pubblica interna – ma anche di parte della comunità internazionale – una forma di autodifesa preventiva contro una minaccia esistenziale. Come ha ben scritto Omer Bartov, con il passare del tempo e, soprattutto, a partire dagli anni Ottanta, la Shoah è stata vista

> come l'evento che ha reso una necessità innegabile e urgente la creazione di uno Stato, ma anche come l'avvenimento in forza del quale Israele stesso è divenuto un'entità unica nel suo genere, che opera secondo proprie logiche e regole. In altre parole, l'Olocausto libera Israele dai vincoli imposti a tutte le altre nazioni, non ultimo perché "loro" […] sono rimasti a guardare mentre gli ebrei venivano massacrati (Bartov, 2026: 100).

Questa dinamica rappresenta una sorta di ribaltamento di quelle che Jeffrey Olick definisce *politics of regret* [politiche del rammarico], vale a dire quelle pratiche pubbliche attraverso cui Stati, istituzioni e comunità riconoscono le proprie responsabilità, esprimono pentimento o rammarico, e chiedono ufficialmente scusa (Olick, 2007). Nel contesto israeliano, invece, l'uso retorico della Shoah non ha portato ad un'autocritica ma serve a legittimare le azioni compiute dal governo israeliano in nome di 'mai più': ciò significa che Israele non avrebbe 'mai più' permesso che la Shoah potesse verificarsi indipendentemente dalla distruzione e dalle sofferenze inflitte agli altri, su tutti la popolazione palestinese.

La memoria della Nakba in Palestina

Come è noto, per Nakba [catastrofe] si intende il processo di espulsione, fuga e dislocamento forzato della popolazione araba palestinese che accompa-

gnò la guerra del 1948 e la nascita dello Stato di Israele, comportando la distruzione di centinaia di villaggi arabi palestinesi e la trasformazione della struttura demografica e territoriale della Palestina storica. Alla fine della guerra del 1948, la situazione in cui versava la popolazione araba palestinese era drammatica. Nel territorio dello Stato ebraico secondo i confini determinati dagli armistizi rimanevano soltanto 150.000 arabi. Per i giuristi Francesca Albanese e Lex Takkenberg, circa 738.000 furono i profughi palestinesi giunti nei paesi limitrofi: 97.000 in Libano; 75.000 in Siria; 200.000 nella Striscia di Gaza, occupata dall'Egitto; 280.000 in Cisgiordania, occupata dalla Transgiordania (dove arrivarono 70.000 profughi) per poi essere annessa dalla stessa nell'aprile 1950; 12.000 in Egitto e 4.000 in Iraq (Albanese–Takkenberg, 2020: 36). Si trattava del 54% circa della popolazione araba residente in Palestina prima della guerra. Secondo Walid Khalidi furono 418 i villaggi palestinesi distrutti durante la guerra e negli anni immediatamente successivi (Khalidi, 1992). Tuttavia, la storiografia più recente ritiene che i numeri siano più alti e che i villaggi palestinesi distrutti e spopolati siano stati 532 (Abu-Sitta, 1997). La quasi totalità della classe media araba palestinese venne spazzata via. La sola città araba rimasta in Israele fu Nazareth. Le altre città, sia quelle totalmente (o quasi) abitate da arabi come Beisan (rinominata, dopo la nascita di Israele, Beit Shean), Ramla o Lidda (rinominata Lod), sia quelle abitate congiuntamente da ebrei ed arabi, come Acri, Haifa, Tiberiade, Gerusalemme e Giaffa videro un esodo massiccio, quando non totale, della loro popolazione araba, nella maggior parte dei casi a seguito della loro espulsione da parte dell'esercito israeliano (Tamari, 1999; Morris, 2004). Esula dagli scopi di questo breve saggio un'analisi delle cause del «problema dei rifugiati palestinesi», su cui la bibliografia è ovviamente immensa (Marzano, 2024: 76-80). Mi interessa maggiormente soffermarmi sul significato che la Nakba ha progressivamente assunto nella costruzione dell'identità nazionale palestinese e sul ruolo centrale che la sua memoria ha avuto – e continua ad avere – nelle dinamiche sociali e politiche palestinesi.

La memoria della Nakba si è sviluppata prevalentemente attraverso pratiche dal basso, caratterizzate da una forte dimensione sia individuale sia collettiva. In assenza di uno Stato palestinese in grado di istituzionalizzare il ricordo del 1948, la trasmissione del trauma è infatti avvenuta soprattutto tramite forme quotidiane e comunitarie: i racconti familiari, che hanno costituito il principale veicolo di conservazione della memoria (Abu-Lughod–Sa'di, 2007); i ricami e altre forme di artigianato tradizionale, nei quali venivano rappresentati i villaggi perduti o in generale le condizioni di vita in Palestina prima dell'esodo (Sheets, 2024); la letteratura, in particolare la narrativa e la poesia, che hanno svolto un ruolo centrale nella costruzione di una memoria culturale diffusa (Darwish, 2001; Khoury, 2004; Abulhawa, 2011; Kanafani, 2012). Un contributo fondamentale è stato offerto anche dalla storia orale, che ha permesso di raccogliere testimonianze dirette dei sopravvissuti alla Nakba (Sayigh, 1979). Numerosi progetti – tra i quali si può citare *Nakba Oral History* – hanno documentato

centinaia di interviste, contribuendo alla creazione di un archivio ampio e accessibile della memoria palestinese[2].

A partire dal 1949, il 15 maggio emerse progressivamente come data simbolica per commemorare la Nakba, con manifestazioni organizzate in diverse città e nei campi profughi della regione. Questa scelta, nata spontaneamente all'interno delle comunità palestinesi, riflette la già ricordata natura non statuale della memoria dell'esodo. Le manifestazioni furono organizzate da associazioni di lavoratori e studenti, circoli culturali e sportivi, gruppi scout, comitati di rifugiati e Fratelli Musulmani. Alla fine degli anni Cinquanta, il 15 maggio era ormai divenuto noto nei paesi arabi come Giornata della Palestina, dedicata alla solidarietà internazionale con la Palestina. Negli anni Sessanta, il movimento nazionalista palestinese incluse il 15 maggio nel suo calendario. Ogni anno, il bollettino dell'organizzazione *Fatah*, [acronimo rovesciato di Organizzazione per la liberazione della Palestina] *Falastinuna* [La nostra Palestina] dedicava testi dettagliati al significato della giornata e alle lezioni del disastro del 1948. Nel corso degli anni Settanta, con l'emergere di altre commemorazioni che celebravano la lotta armata e lo spirito rivoluzionario, il 15 maggio fu parzialmente marginalizzato, sebbene in Cisgiordania, nella Striscia di Gaza e nei campi profughi continuò a essere commemorato con manifestazioni e scioperi (Sorek, 2020). È stato soltanto nel novembre del 1988, con la cosiddetta Dichiarazione di indipendenza, vale a dire la proclamazione dello Stato di Palestina da parte dell'Olp, di cui *Fatah* era fazione maggioritaria, che il 15 maggio venne ufficialmente istituzionalizzata come giornata commemorativa, conferendo a una pratica comunitaria una dimensione politica e nazionale (Masalha, 2008).

La memoria della Nakba, dunque, si è configurata principalmente come una memoria decentrata e diasporica, costruita dal basso attraverso pratiche culturali e testimonianze orali che hanno permesso di preservare il trauma del 1948 anche in assenza di istituzioni statali. Essa rappresenta uno dei pilastri dell'identità palestinese contemporanea e continua a essere un elemento centrale del discorso politico e culturale palestinese.

La Shoah in Palestina e la Nakba in Israele: i cambiamenti dopo il 7 ottobre

Il rapporto tra la società israeliana e la memoria della Nakba, così come quello tra la società palestinese e la memoria della Shoah, è stato a lungo caratterizzato da forme di negazione, rigetto o rimozione selettiva, che riflettono la natura profondamente conflittuale delle due narrazioni nazionali.

Per molti decenni, in Israele ha prevalso una posizione di negazione totale della Nakba. La responsabilità del cosiddetto «problema dei profughi» venne dalla prima storiografia israeliana attribuita ai paesi arabi e alla leadership pa-

[2] Cfr. https://www.nakba-archive.org/.

lestinese, accusati di aver incoraggiato la fuga o di aver rifiutato soluzioni diplomatiche nel 1948. Questa narrativa, dominante nel discorso pubblico israeliano fino alla fine degli anni Ottanta, ha impedito a lungo il riconoscimento delle responsabilità israeliane. Solo con la cosiddetta 'nuova storiografia israeliana' vi è stato un cambiamento, allorché la ricerca storica ha messo in luce i numerosi massacri ed episodi di espulsione della popolazione civile palestinese ad opera dei gruppi armati sionisti e, successivamente, delle forze armate israeliane (Shlaim, 1999). Un momento di apertura a livello di società e opinione pubblica israeliane si ebbe nel 1998 con la trasmissione dello sceneggiato televisivo *Tkuma* [Rinascita], che per la prima volta presentò al grande pubblico israeliano una narrazione più complessa della guerra del 1948, includendo anche riferimenti alla Nakba (Pappe, 1998). Negli anni successivi sono nate forme di attivismo civile volte a promuovere il riconoscimento della Nakba nella società israeliana. Tra queste, un ruolo centrale è stato – ed è tuttora – svolto dalla ONG congiunta israelo-palestinese *Zochrot* [Noi ricordiamo], fondata nel 2002, che si propone di diffondere la conoscenza della Nakba tra gli ebrei israeliani attraverso mappe, tour nei villaggi distrutti e iniziative educative[3]. Tuttavia, a partire dal fallimento degli Accordi di Oslo, la situazione è nuovamente peggiorata. Il governo israeliano ha adottato misure volte a limitare la commemorazione pubblica della Nakba: la cosiddetta 'Legge Nakba' del 2011 consente, ad esempio, al Ministero delle Finanze di ridurre i fondi pubblici a istituzioni che commemorano la Nakba in modi ritenuti delegittimanti per lo Stato di Israele. Questa legislazione riflette la tensione tra le ammirevoli, ma molto limitate, iniziative civili di riconoscimento della Nakba e le politiche statali di negazione della memoria di quest'ultima[4].

Sul versante palestinese, la memoria della Shoah è stata a lungo segnata da disinteresse, diffidenza o rigetto, poiché spesso percepita come uno strumento utilizzato da Israele per legittimare la propria esistenza e le proprie politiche nei confronti dei palestinesi. Questa percezione ha ostacolato la possibilità di un riconoscimento empatico del trauma ebraico all'interno della società palestinese. Un'eccezione significativa è rappresentata dalla recente iniziativa di Khaled Kasab Mahameed, avvocato palestinese di Nazareth, che dal 2005 ha fondato due musei dell'Olocausto – uno a Nazareth e uno a Ni'lin, in Cisgiordania – con l'obiettivo dichiarato di crearne cinque. La sua iniziativa mira a mostrare che la comprensione della Shoah può costituire un passo verso un dialogo più maturo tra palestinesi e israeliani, e che il riconoscimento del trauma ebraico non implica la rinuncia alla memoria della Nakba. Questa esperienza, pur assolutamente minoritaria, rappresenta un tentativo di costruire una memoria dialogica, capace di riconoscere la sofferenza dell'altro senza rinunciare alla propria narrazione storica.

[3] Cfr. il sito internet in inglese: https://www.zochrot.org/index.php?/welcome/index/en.

[4] Per il testo della legge in inglese, https://www.adalah.org/uploads/oldfiles/Public/files/Discriminatory-Laws-Database/English/33-Budget-Foundations-Law-Amendment40-Nakba-Law.pdf.

Tuttavia, gli eventi successivi al 7 ottobre 2023 hanno segnato un arretramento significativo, evidenziando come Shoah e Nakba permangano quali paradigmi identitari contrapposti, caratterizzati da una sostanziale incomunicabilità e da una profonda assenza di riconoscimento ed empatia reciproca.

In Israele, l'attacco di Hamas è stato immediatamente descritto attraverso un vocabolario fortemente connotato dal trauma storico della Shoah. Termini come 'pogrom' e 'Shoah' sono stati impiegati diffusamente nel discorso pubblico, mediatico e politico, mentre il paragone tra Hamas e nazismo è divenuto ricorrente nelle dichiarazioni di esponenti governativi e commentatori (Bartov, 2026: 109-110). Questo uso linguistico riflette la tendenza, di cui ho parlato nel primo paragrafo, a leggere minacce contemporanee attraverso la lente della Shoah, confermando la centralità di questa come paradigma interpretativo dell'esperienza israeliana e, dunque, compattando la popolazione israeliana in un sostegno ad una guerra il cui obiettivo è fare qualunque cosa perché la Shoah non si verifichi 'mai più'. Parallelamente, tra il 2023 e il 2025, tra i palestinesi si è progressivamente diffusa la percezione che le operazioni militari israeliane a Gaza si stessero configurando come una «nuova Nakba», richiamando l'esperienza dell'esodo del 1948, che di fatto non era mai cessato. Basti pensare a quanto ha scritto Atef Abu Saif, politologo palestinese e ministro della Cultura dell'Autorità palestinese a partire dal 2019, la cui famiglia, originaria di Giaffa, nel 1948 era stata costretta a fuggire nella Striscia di Gaza, e in particolare nel campo profughi di Jabalia. Il 13 ottobre 2023, mentre cercava di mettere in salvo alcuni oggetti dalla propria casa a Jabalia, stabiliva un nesso diretto tra la Nakba del 1948 e quella del 2023, chiedendosi fino a che punto «la Nakba fosse stata così» (Abu Saif, 2023). Per tutta la popolazione della Striscia, ma più in generale palestinese, la loro intera storia veniva ricondotta ad una 'continua Nakba', che lasciava poche speranze nella possibilità di un'esistenza nella propria patria.

L'utilizzo dei termini Shoah e Nakba, ancora più diffuso oggi di quanto non lo fosse prima del 7 ottobre, non implica affatto un riconoscimento reciproco dei traumi, rivelando al contrario la persistenza di una distanza profonda tra le due memorie. In questo senso, Shoah e Nakba continuano a essere mobilitate da ciascuna società come paradigmi identitari di vulnerabilità, all'interno di cornici narrative reciprocamente esclusive, segnate da una strutturale incomunicabilità e da un mancato riconoscimento empatico dell'esperienza dell'altro, contribuendo così a consolidare una rappresentazione del conflitto israelo-palestinese come irreversibile e 'intrattabile'.

Conclusioni

L'indagine sull'intreccio tra Shoah e Nakba si colloca al crocevia tra storia, memoria e costruzione della propria identità nazionale, ponendo interrogativi complessi circa la possibilità che queste due esperienze traumatiche collettive

possano servire per avvicinare la popolazione israeliana e quella palestinese. In questa prospettiva, la letteratura ha assunto un ruolo importante quale spazio di mediazione simbolica e di articolazione delle due memorie. Il racconto *Ritorno a Haifa*, pubblicato da Ghassan Kanafani nel 1969, attraverso l'incontro tra una coppia di rifugiati palestinesi che ritornava nella propria casa per trovarvi una coppia di ebrei polacchi sopravvissuti alla Shoah, metteva in scena il trauma della Nakba nel suo confronto con l'altro trauma, quello della Shoah, senza che vi fosse una gerarchia o una competizione tra e due memorie. In tal senso, quello spazio narrativo si configurava come un laboratorio in cui le memorie traumatiche non solo trovavano espressione, ma potevano entrare in relazione.

La letteratura ha fatto così emergere l'ipotesi di un riconoscimento reciproco del trauma quale possibile fondamento etico e politico del dialogo. Tale riconoscimento non implica né assimilazione né competizione vittimaria, ma si inscrive in quella che Michael Rothberg ha definito «memoria multidirezionale», ovvero una dinamica in cui memorie diverse interagiscono senza annullarsi reciprocamente (Rothberg, 2009). È in questa prospettiva che si colloca il volume curato dal politologo palestinese Bashir Bashir e dallo storico israeliano Amos Goldberg (Bashir–Goldberg, 2023), così come il più recente lavoro della sociologa italiana Micol Meghnagi (Meghnagi, 2026), i quali interpretano l'incontro tra Shoah e Nakba come un campo attraversato da tensioni ma anche da possibilità: uno spazio in cui il riconoscimento della sofferenza dell'altro possa diventare condizione preliminare per l'apertura di un dialogo e per la costruzione di forme di coesistenza e di pace.

Bibliografia

Abulhawa, S. (2011). *Ogni mattina a Jenin*. Milano: Feltrinelli (ed. or. 2010).

Abu-Lughod, L., Sa'di, A.H. (a cura di) (2007). *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*. New York: Columbia University Press.

Abu Saif, A. (2024). *Diario di un genocidio*. Milano: Fuori Scena (ed. or. 2023).

Abu-Sitta, S.H. (1997). The Feasibility of the Right of Return. *Palestinian Refugee ResearchNet*, <https://prrn.mcgill.ca/research/papers/abusitta.htm>.

Albanese, F., & Takkenberg, L. (2020). *Palestinian Refugees in International Law*. Oxford: Oxford University Press (ed. or. 2006).

Bartov, O. (2026). *Nell'abisso. Dal sionismo al genocidio. La sconfitta morale di Israele*. Bari-Roma: Laterza.

Bashir, B., Goldberg, A. (a cura di) (2023). *Olocausto e Nakba. Narrazioni tra storia e trauma*. Bologna: Zikkaron (ed. or. 2018).

Bensoussan, G. (2008). *Un nom impérissable. Israël, le sionisme et la destruction des Juifs d'Europe*. Paris: Éditions du Seuil.

Darwish, M. (2001). *Perché hai lasciato il cavallo alla sua solitudine?* Milano: Feltrinelli (ed. or. 1995).

Foa, A. (2026). *Mai più*. Bari-Roma: Laterza.

Grossman, D. (1988). *Vedi alla voce amore*. Milano: Mondadori (ed. or. 1986).

Gutman, I. (1994). *Resistance: The Warsaw Ghetto Uprising*. Boston: Houghton Mifflin.

Kanafani, G. (2012). *Ritorno a Haifa*. Roma: Edizioni Lavoro (ed. or. 1969).

Khalidi, W. (1992). *All That Remains*. Washington DC: Institute for Palestine Studies.

Kochavi, A. (2001). *Post-Holocaust Politics*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Khoury, E. (2004). *La porta del sole*. Roma: e/o (ed. or. 1998).

Laqueur, W. (1989). *A History of Zionism*. London: Weidenfeld and Nicolson (ed. or. 1972).

Marzano, A. (2024). *Questa terra è nostra da sempre. Israele e Palestina*. Bari-Roma: Laterza.

Masalha, N. (2008). Remembering the Palestinian Nakba. *Holy Land Studies*, 7(2), 123-156.

Masalha, N. (2012). *The Palestine Nakba*. London: Zed Books.

Meghnagi, M. (2026). *All'ombra della Shoah*. Roma: Fandango.

Morris, B. (2001). *Vittime. Storia del conflitto arabo-sionista 1881-2001*. Milano: Rizzoli (ed. or. 1999).

Morris, B. (2004). *The Birth of the Palestinian Refugee Problem Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press.

Olick, J.K. (2007). *The Politics of Regret*. New York: Routledge.
Palumbo, E. (2026). Israele e l'eredità dell'ebraismo e della Shoah. In *Giornate di archeologia. Arte e storia del Vicino e Medio Oriente*, Atti della XI edizione (Milano, 6-7 novembre 2025), Milano: Edizioni TS, 95-110.
Pappé, I. (1998). Israeli Television's Fiftieth Anniversary 'Tekumma' Series. *Journal of Palestine Studies*, 27(4), 99-105.
Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory*. Stanford (CA): Stanford University Press.
Sayigh, R. (1979). *The Palestinians: From Peasants to Revolutionaries*. London: Zed Books.
Schacter, J.J. (2008). Holocaust Commemoration and Tish'a Be-Av. *Tradition*, 41(2), 164-197.
Segev, T. (2001). *Il settimo milione*. Milano: Mondadori (ed. or. 1991).
Shapira, A. (2012). *Israel: A History*. Waltham (MA): Brandeis University Press.
Sheets, K. (2024). Embroidered Memories. *Emotions and Society*, 6(3), 383-402.
Shlaim, A. (1999). The Debate About 1948. In I. Pappé (ed.), *The Israel/Palestine Question*, London: Routledge, 171-192.
Sorek, T. (2020). A Fraught Commemoration. *Stanford University Press Blog*, <https://blog.sup.org/middle-east-studies/a-fraught-commemoration/>.
Tamari, S. (1999). *Jerusalem 1948*. Jerusalem: The Institute of Jerusalem Studies.
Teller, A. (2014). Revisiting Baron's 'Lachrymose Conception'. *AJS Review*, 38(2), 431-439.
Yablonka, H. (2004). *The State of Israel vs. Adolf Eichmann*. New York: Schocken Books.
Zertal, I. (2007). *Israele e la Shoah*. Torino: Einaudi (ed. or. 2002).
Zerubavel, Y. (1995). *Recovered Roots*. Chicago: University of Chicago Press.

Marco Piazza

Proust e Bergson alle prese col tempo

Abstract
Il contributo tematizza il rapporto tra le concezioni del tempo e della memoria di Bergson e Proust, concentrando l'attenzione sulle implicazioni di due fattori: la distanza radicale che separa le rispettive concezioni della mente e del cervello; l'evoluzione del pensiero di Proust testimoniata dai volumi centrali della *Recherche*, scritti successivamente all'arco lirico ed estetico composto dal primo e dall'ultimo volume del romanzo. Sul primo versante viene mostrato come, assai più materialista di Bergson, Proust ancori la sua teoria della memoria e del ricordo all'ordine sensoriale, anticipando alcuni principi fondamentali delle moderne neuroscienze. Sul secondo versante, fatta salva una prossimità centrata sul comune recupero dell'esperienza sensibile e sull'altrettanto comune rifiuto di una prospettiva cinematografica sul tempo, si può misurare la vera distanza che separa Bergson e Proust, identificabile nel modo radicalmente differente con cui i due tentano di cogliere quella che il primo chiama la «durata pura» e che per il secondo è il «tempo ritrovato».

Parole chiave: durata, tempo, memoria, Proust, Bergson.

Abstract
This contribution explores the relationship between Bergson's and Proust's conceptions of time and memory, focusing on the implications of two factors: the radical divide between their respective conceptions of the mind and the brain; and the evolution of Proust's thinking, as evidenced by the central volumes of *In Search of Lost Time*, written after the lyrical and aesthetic arc comprising the first and last volumes of the novel. On the one hand, it is shown how Proust, who was far more materialist than Bergson, anchors his theory of memory and recollection to the sensory realm, anticipating some fundamental principles of modern neuroscience. On the second front, aside from a similarity centred on their shared focus on the recovery of sensory experience and their equally shared rejection of a cinematographic perspective on time, one can measure the true distance separating Bergson and Proust, identifiable in the radically different ways in which they attempt to grasp what the former calls «pure duration» and what for the latter is «time regained».

Keywords: Duration, Time, Memory, Bergson, Proust.

Premessa

Unanimemente riconosciuti come due grandi pensatori della questione del tempo, Bergson e Proust sono vissuti nella medesima epoca, fatto salvo che Henri era più anziano di Marcel e, quando quest'ultimo inizia a scrivere il suo capolavoro, il primo aveva già potuto leggere l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (Bergson, 1986a) e *Matière et mémoire* (Bergson, 1986b)[1]. Questo lieve *décalage* temporale e una certa vicinanza tematica spiegano perché fin dall'uscita del primo volume di *À la recherche du temps perdu*, nel 1913, il romanzo sia stato associato alla filosofia di Bergson, al di là della parentela che legava quest'ultimo a Proust, del quale aveva sposato la cugina Louise Neuburger (Tadié, 2002: 151). Un accostamento suggerito, all'indomani della morte di Marcel, fin da suo fratello Robert (Proust, 1923: 25) e ripetutamente ribadito da tutta una serie di critici e studiosi[2] fino ai primi anni Sessanta, quando Georges Poulet lo ribalta completamente, allorché icasticamente sancisce: «Se il tempo proustiano prende *sempre* la forma dello spazio, il fatto è che è d'una natura tale che è direttamente opposto al tempo bergsoniano» (Poulet, 1972: 103). Si apre così una fase segnata dalla tendenza a negare l'influenza di Bergson su Proust, accanto alla quale ciclicamente riaffiora il suo opposto (Megay, 1976: 18). Da allora sono state proposte alcune interpretazioni di una certa organicità del rapporto tra le concezioni del tempo e della memoria di Bergson e Proust[3], che però non sembrano dare sufficiente conto delle implicazioni di due fattori nient'affatto secondari: la distanza radicale che separa le rispettive concezioni della mente e del cervello; l'evoluzione del pensiero di Proust testimoniata dai volumi successivi della *Recherche*, soprattutto quelli centrali[4].

Due diverse concezioni della mente e del cervello

Mentre Bergson è convinto dell'esistenza «della natura puramente spirituale» della «coscienza», Proust è invece dell'idea che «al di là della vita del cer-

[1] Una lettera di Proust risalente all'aprile 1908 contiene una dichiarazione circa la sua conoscenza delle opere precedenti a *L'évolution créatrice* (1907), ovvero l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) e *Matière et mémoire* (1896), conoscenza comprovata da espressioni tratte da queste opere rintracciabili negli appunti risalenti a quel medesimo periodo (Fraisse, 2013: 1046-1047). È stato inoltre ricostruito che Proust ha consultato *Matière et mémoire* tra agosto 1909 e dicembre 1910. Infine, da un'aggiunta al testo di *Sodome et Gomorrhe* del 1921 si ricava che aveva avuto da poco tra le mani la raccolta *L'énergie spirituelle*, edita nel 1919 (Megay, 1976: 15, 21-24; Contini, 1988: 155).

[2] Tra i primi: Pierre-Quint, 1925: 33; Burnet, 1929: 171-172; Jäckel, 1934; Vial, 1940: 1193.

[3] La prima messa a punto (e forse la più nota) è quella di Joyce N. Megay (1976), mentre la più recente reca la firma di Suzanne Guerlac (2023). Assai utile la cronologia contenuta in Gunter, 2013: 167-175.

[4] Un terzo fattore è costituito dalla concezione assai più articolata e complessa dell'abitudine in Proust rispetto a Bergson. Sul tema si veda il contributo di Sofia Sandreschi de Robertis in questo stesso volume.

vello, non è possibile parlare di una qualche vita autonoma dello spirito come anima individuale, non è possibile parlare di un io» (Poggi, 1991: 94, 126). C'è un passo nella *Recherche* in cui il protagonista si riferisce a Bergson, criticando la sua teoria del ricordo in maniera obliqua, ovvero ridicolizzando un discepolo norvegese del filosofo, concepito prendendo a modello Algot Ruhe, un giovane studioso svedese, traduttore di Bergson nella propria lingua, realmente incontrato da Proust nel 1921[5]:

> Malgrado tutto quanto si possa dire della sopravvivenza dopo la distruzione del cervello, noto che a ogni alterazione del cervello corrisponde un frammento di morte. Possediamo tutti i nostri ricordi, se non la facoltà di rammemorarceli, aveva detto, riferendosi al pensiero di Bergson, il filosofo norvegese […]. Ma che cos'è un ricordo di cui non ci si ricorda? Ma che cosa significa, allora, quella immortalità dell'anima di cui il filosofo norvegese affermava la realtà? L'essere che io sarò dopo la morte non ha ragioni di ricordarsi dell'uomo che io sono dalla mia nascita più di quanto questo non si ricordi di ciò che io sono stato prima di essa (Proust, 1983-1993, III: 226).

Proust mostra chiaramente di non accettare l'idea che i nostri ricordi siano tutti perfettamente conservati dentro di noi ma che ci siano per lo più inaccessibili, se questo deve implicare l'idea che i ricordi puri facciano tutt'uno con una dimensione spirituale che non coincide con il nostro cervello e la nostra memoria[6]. Inoltre, da Proust è rifiutata contestualmente l'immortalità dell'anima, cui viene ironicamente contrapposta l'antica teoria della metempsicosi o della trasmigrazione delle anime (Piazza, 1998: 140-148). Del resto, assai più materialista di Bergson, Proust ancora la sua teoria della memoria e del ricordo all'ordine sensoriale, anticipando, come segnalato da più parti negli ultimi vent'anni, alcuni principi fondamentali delle moderne neuroscienze[7].

Un esempio è contenuto nel famoso passaggio sulla *madeleine*, che rappresenta una sorta di icona del romanzo stesso, dal momento che per il protagonista il passato perduto inizia a riemergere dall'oblio proprio intingendo in una tazza di tè un biscotto del medesimo tipo di quello che da bambino gli veniva offerto inzuppato in un infuso dalla zia Léonie[8]. Lì vi si legge che è il

[5] Sullo scambio con Algot Ruhe, che entrò in contatto con Proust su suggerimento di Bergson e che scriverà un romanzo sui suoi incontri con Proust, oltre a un ricordo in omaggio alla sua memoria, si veda Fraisse, 2013: 1066-1069.

[6] Su questo tema fondamentali sono le considerazioni contenute in Poggi, 1991.

[7] Su Proust e le neuroscienze si veda, tra l'altro: Lehrer, 2008; Bray, 2013. Più specificamente sulla memoria involontaria proustiana in rapporto alla neurobiologia e alle neuroscienze cfr. Baudry, 2020; Gisquet-Verrier–Riccio, 2024.

[8] Nel passo, quello della zia Léonie per ben due volte è indicato come un infuso di tiglio e solo una volta di tè. Sui possibili significati di tale scelta si veda: Maya, 1996.

riconoscimento del «gusto del pezzetto di madeleine» a far uscire da quella tazza ricordi del tempo dell'infanzia che il protagonista riteneva perduti per sempre. Il testo prosegue così sulla persistenza degli odori e dei sapori nella memoria:

> Ma quando di un lontano passato non rimane più nulla, dopo la morte delle creature, dopo la distruzione delle cose, soli e più fragili ma più vivaci, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore permangono ancora a lungo, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sulla rovina di tutto, a sorreggere senza tremare – loro, goccioline quasi impalpabili – l'immenso edificio del ricordo (Proust, 1983-1993, I: 58).

Uno studio neuroscientifico condotto da Rachel Herz, psicologa presso la Brown University, e da Jonathan Schooler, psicologo presso la University of California, il cui sottotitolo è assai significativo, *Testing the Proustian Hypothesis*, ha dimostrato che il nostro olfatto è maggiormente evocativo di ricordi emotivi e autobiografici rispetto alla vista, al tatto e allo stimolo linguistico (Herz–Schooler, 2002). Va considerato, infatti, che l'area del cervello che elabora i dati olfattivi è connessa con il sistema limbico, il cosiddetto cervello emozionale, il quale è determinate nella rievocazione dei ricordi e, a sua volta, è connesso con la neocorteccia. Inoltre, l'olfatto funziona senza che sia possibile premunirsi contro la sua azione. Infine, le tracce olfattive, rispetto a quelle visuali, rimangono intatte nel tempo e riaffiorano a distanza di molti anni con la forza del primo giorno. Questo vale anche per il gusto, in quanto olfatto e gusto sono gli unici sensi ad avere un collegamento diretto con l'ippocampo, il centro della memoria a lungo termine (Gottfried *et al.*, 2004). «Tutti gli altri sensi (vista, tatto e udito) vengono prima elaborati dal talamo, fonte del linguaggio e porta principale della coscienza; di conseguenza sono molto meno bravi nel richiamare il nostro passato» (Lehrer, 2008: 70).

Uscire dal tempo o ricrearlo?

Grazie al modello rappresentato dalla memoria involontaria, una sorta di grimaldello che ci permette di riaprire il forziere dell'oblio, l'estrazione del passato perduto dalle profondità degli strati cerebrali risulterebbe in qualche modo possibile e lo testimonierebbe il romanzo stesso. L'arco narrativo che si estende dalla *madeleine* agli episodi della memoria involontaria narrati nella parte finale del romanzo, ovvero nel volume intitolato *Le Temps retrouvé*, pare cioè suggerire come la memoria involontaria permetta di uscire dalla temporalità stessa e di accedere a una dimensione extratemporale che ci consente di cogliere l'essenza del passato, che può essere fissata in maniera stabile solo dall'arte.

Come anticipato, fin dall'apparire del primo volume della *Recherche*, nel

1913, si è pensato che Proust avesse preso in prestito questa concezione della memoria da Bergson. La memoria involontaria corrisponderebbe cioè alla memoria pura bergsoniana, mentre quella volontaria alla memoria di azione di cui parla Bergson. In realtà, lo stesso Proust, in un'intervista pubblicata proprio quell'anno, aveva negato categoricamente l'influenza di Bergson:

> Non sono soltanto gli stessi personaggi che riappariranno nel corso di quest'opera sotto aspetti diversi, come in certi cicli di Balzac, ma, in uno stesso personaggio» ci dice Marcel Proust «certe impressioni profonde, quasi inconsce.» | «Sotto questo profilo» continua Marcel Proust «il mio libro potrebbe essere una specie di saggio di una serie di "Romanzi dell'Inconscio"; non mi vergognerei affatto di dire di "romanzi bergsoniani", se ne fossi convinto […]. Ma non sarebbe esatto, perché la mia opera è dominata dalla distinzione fra la memoria involontaria e la memoria volontaria, distinzione che non soltanto non figura nella filosofia di Bergson, ma è addirittura in contraddizione con essa (Proust, 2015: 650).

Fatta salva una generica affinità di fondo tra Proust e Bergson sullo scopo dell'attività artistica come espressione dell'individuale (Matz, 2011: 945-946)[9], effettivamente la distanza tra i due risulta evidente qualora si rifletta sul fatto che, stando al secondo, per raggiungere l'assoluto dobbiamo entrare più pienamente nel tempo, nella durata pura, mentre, stando al primo, si tratterebbe di promuovere una fuga dal tempo verso le essenze attraverso l'arte, la quale fissa le rivelazioni accadute nell'istante, cioè fuori dallo scorrere del tempo. Questo, però, se si prende per buona la versione della teoria estetica contenuta in *Le Temps retrouvé* così come viene confermata dalle dichiarazioni di Proust risalenti all'epoca della pubblicazione del primo libro della *Recherche*. E su questo hanno insistito diversi interpreti, da Joyce Megay (1976), a Stefano Poggi, autore di un libro seminale sulla funzione chiave, teorica e narrativa, svolta dall'attacco cerebrale nella *Recherche* (Poggi, 1991). In realtà, il romanzo è andato ampliandosi in maniera molto importante negli anni, fino alla morte dell'autore, e la parte centrale, scritta successivamente, riflette una concezione della memoria e del tempo assai diversa. Qui, infatti, Proust «non propone una fuga dal tempo, rivela invece l'impegno a andare più in profondità *dentro* di esso» (Guerlac, 2023: 402). Così che il risultato di questo approfondimento non sono essenze extratemporali, bensì la restituzione delle impressioni lasciate su di noi dalle esperienze vissute. Una restituzione possibile grazie a un accurato metodo di comparazione tra i ricordi di quelle esperienze, capace di estrarne

[9] Va considerato, tuttavia, che in una lettera dell'aprile 1921, dunque meno di due anni prima della sua morte, Proust si rivolge al suo interlocutore così: «ignoro interamente le prospettive bergsoniane sull'Arte di cui mi parli» (Proust, 1992: 179).

elementi comuni e sfumature specifiche, leggi che le governano e processi che le sottendono. In altre parole, grazie all'immersione nelle profondità della memoria Proust ricostruisce le leggi che regolano i nostri processi psichici, le nostre passioni e il nostro modo di conoscere ed esplorare il mondo e gli esseri che ci circondano (Piazza, 1998). Non c'è dubbio allora – come suggerito da Suzanne Guerlac – che in qualche misura la parte romanzesca della *Recherche* sia il luogo di maggiore prossimità teorica tra Proust e Bergson: qui attraverso il recupero dell'immanenza Proust, analogamente a Bergson, si contrappone a una prospettiva cinematografica sul tempo (Guerlac, 2023: 405). Lo proverebbe anche quanto Bergson scrive sul compito della filosofia e su quello della letteratura nel gennaio 1922, dopo che aveva potuto avere tra le mani i primi cinque tomi della *Recherche* fino ad allora pubblicati (in tutto saranno nove):

> Per ciò stesso ci ponevamo nel flusso della vita interiore, di cui la filosofia sembrava trattenere, troppo spesso, solo lo strato superficiale. Il romanziere e il moralista non erano forse più avanti, in questa direzione, del filosofo? Forse; ma solo a tratti, sotto la pressione della necessità, avevano spezzato l'ostacolo; nessuno aveva ancora osato andare metodicamente "alla ricerca del tempo perduto". […] Ma se compete alla letteratura intraprendere lo studio dell'anima nel concreto, sulla base di esempi individuali, il dovere della filosofia ci sembra essere quello di porre le condizioni generali dell'osservazione diretta, immediata, del sé ad opera del sé. Questa osservazione interna è falsata dalle abitudini che abbiamo contratto (Bergson, 2000: 19).

Non soltanto questo passo contiene un implicito riconoscimento dell'opera del cugino romanziere, che per l'appunto sarebbe stato il primo a essere andato metodicamente alla ricerca del tempo perduto, ma anche quello di un obiettivo condiviso, l'osservazione metodica del sé da parte del sé. Eppure qui ritroviamo la distanza sostanziale che separa i due: Bergson fonda questa osservazione sul concetto di 'intuizione', capace di cogliere quella durata pura che rinvia a una natura puramente spirituale della coscienza. Proust, invece – e qui ci discostiamo dalla lettura che ne fa Guerlac (2023: 400) –, pratica quell'osservazione come estrazione di una generalità da una serie di esperienze particolari prodottesi nel tempo e conservate nel nostro cervello. La specificità di questa generalità sta proprio nel suo tenersi lontana da ogni astrazione, per via del fatto che è capace di mantenere intatta la temporalità propria delle passioni umane. L'immersione nel passato perduto restituisce le pagine di quel libro interiore di segni che non sono altro che le impressioni lasciate nella memoria dalle nostre esperienze. Impressioni colte in una visione stereoscopica che restituisce spessore alle istantanee della memoria estraendone una generalità ancorata alla sfera del sensibile, così da evitare quell'effetto cinematografico che ne tradirebbe la vera natura (Poggi, 1991: 30-34; Piazza, 1998: 315-318). Una generalità la

cui sostanza non è fatta di tempo misurabile, ma di tempo incarnato. Forse questo è il modo originale in cui Proust può aver accolto l'invito che nel 1889 Bergson aveva rivolto ai suoi lettori nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*:

> La maggior parte del tempo viviamo esteriormente a noi stessi e percepiamo soltanto il fantasma scolorito del nostro io, ombra che la pura durata proietta nello spazio omogeneo. La nostra esistenza si svolge quindi nello spazio più che nel tempo; viviamo per il mondo esterno piuttosto che per noi; parliamo piuttosto che pensare; "siamo agiti" piuttosto che agire noi stessi. Agire liberamente riprendere possesso di sé, ricollocarsi di nuovo nella pura durata (Bergson, 1986a: 134).

L'originalità di Proust risiede allora non nella critica al vivere in superficie, nello spazio, travolti dalle preoccupazioni mondane e nell'esigenza di penetrare nelle profondità dell'io – su questo punto, infatti, si trova pienamente d'accordo con Bergson –, ma nel modo in cui ha indagato gli strati della memoria che per lui si sovrappongono come strati geologici, ma che a differenza di questi ultimi sono caratterizzati da un continuo dinamismo che favorisce il riaffiorare dei ricordi perduti. Proust, sulla scorta di buone conoscenze mediche sul cervello, oltre che di solide competenze filosofiche acquisite durante gli anni universitari, ha saputo immergersi in un tempo «elastico», rispetto al quale «le passioni che proviamo lo dilatano, quelle che ispiriamo lo restringono, e l'abitudine lo riempie» (Proust, 1983-1993, I: 740). In questo modo ne ha restituito, insieme alle leggi psicologiche che ne regolano l'apprensione, esempi paradigmatici del nostro modo di vivere ed esperire il tempo, di percepirlo in maniera appassionata, indicando il ruolo decisivo e inaggirabile che l'abitudine gioca nella nostra esistenza (Sandreschi de Robertis, 2024), quell'abitudine che Bergson considera solo nel suo aspetto di intralcio all'introspezione. Proprio per questo Albertine, uno dei personaggi chiave della *Recherche*, nel volume intitolato *La Prisonnière* può essere definita icasticamente «una grande dea del Tempo» (Proust, 1983-1993, III: 807). Un'espressione che però il cugino Henri con ogni probabilità non arrivò a leggere, in quanto avrebbe interrotto la lettura del romanzo prima di aprire quel volume (Suzuki, 2016: 1432), poiché – come confiderà a Floris Delattre anni dopo la morte di Marcel – aveva giudicato la *Recherche* un grande romanzo di introspezione, sì, ma completamente privo di quella tensione verso il futuro e l'azione, dunque di quella tensione etica, che deve contrassegnare l'opera d'arte (Delattre, 1968: 125-126). Del resto, nel 1937, Bergson non avrà alcuna esitazione a sostenere che il pensiero di Proust «ha propriamente per essenza di voltare le spalle alla "durata" e allo "slancio vitale"» (Bergson, 2002: 1585). In effetti, alla luce della teoria bergsoniana di *L'évolution créatrice*, noterà molti anni più tardi Remo Bodei (2006: 12), «Proust appare una specie di Bergson capovolto, malinconico, che

inverte la direzione dello slancio vitale: invece di indirizzarlo in avanti, verso il futuro indefinito della carica di cavalleria della specie, lo ripiega all'indietro nel tempo perduto individuale, per ritrovarvi tuttavia l'eterno».

Epilogo

Alla luce di quanto fin qui esposto, la *Recherche* potrebbe essere intesa come la risposta, assai più positivistica di quanto Bergson non potesse auspicare, alla sfida che questi aveva lanciato a suo tempo nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*:

> E se adesso qualche ardito romanziere, strappando la tela abilmente tessuta dal nostro io convenzionale, ci mostra sotto questa logica apparente un'assurdità fondamentale, sotto questa giustapposizione di stati semplici una penetrazione infinita di mille impressioni diverse che hanno già smesso di essere nel momento in cui le si nomina, noi lo lodiamo per averci conosciuto meglio di quanto ci conosciamo noi stessi. Ma non è così tuttavia, e a sua volta, per il solo fatto di dispiegare i nostri sentimenti in un tempo omogeneo e di esprimere gli elementi in parole, non ci presenta che un'ombra: solo che egli ha disposto quest'ombra in modo da farci sospettare la natura straordinaria e illogica dell'oggetto che la proietta; ci ha invitato alla riflessione introducendo nell'espressione esterna qualcosa di quella contraddizione, di quella mutua compenetrazione, che costituisce l'essenza stessa degli elementi espressi. Incoraggiati da lui, abbiamo scostato per un istante il velo che frapponiamo tra noi e la nostra coscienza. Ci ha rimessi in presenza di noi stessi (Bergson, 1986a: 77-78).

Se a quell'epoca la *Recherche* fosse stata già scritta e Bergson l'avesse avuta tra le mani, forse al posto di questo passo ne potremmo leggere uno di segno molto diverso, in cui l'ardito romanziere riuscirebbe a dribblare il tempo omogeneo per consegnarci la sintesi delle nostre sensazioni ad opera della riflessione.

Bibliografia

Baudry, M. (2020). Did Proust predict the existence of episodic memory?. *Neurobiology of Learning & Memory*, 171, 107-191.

Bergson, H. (1986a). Saggio sui dati immediati della coscienza. In Bergson, H., *Opere 1889-1896*. A cura di P.A. Rovatti, tr. it. di F. Sossi. Milano: Mondadori, 1-140; ed. or. *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889]. Paris: PUF, 1927.

Bergson, H. (1986b). Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito. In Bergson, H., *Opere 1889-1896*. A cura di P.A. Rovatti, tr. it. di F. Sossi. Milano: Mondadori, 141-341; ed. or. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896]. Paris: PUF, 1939.

Bergson, H. (2000). Introduzione (1922). In *Pensiero e movimento*. Tr. it. di S. Sforza. Milano: Bompiani; ed. or. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences.* Paris: F. Alcan, 1934.

Bergson, H. (2002). *Correspondances*. Textes publiés et annotés par A. Robinet avec la collaboration de N. Bruyère, B. Sitbon-Peillon, S. Stern-Gillet. Avant-propos par A. Robinet. Paris: PUF.

Bodei, R. (2006). *La filosofia nel Novecento*. Nuova edizione accresciuta. Roma: Donzelli.

Bray, P.M. (2013). Forgetting the Madeleine: Proust and the Neurosciences. In Stiles, A., Finger, S., Boller, F. (eds.), *Progress in Brain Research*. Amsterdam: Elsevier, 41-53.

Burnet, E. (1929). *Essences: Paul Valéry et l'unité de l'esprit, Montherlant et les mystères, Proust et le bergsonisme*. Paris: Ed. Seheur.

Contini, A. (1988). *La biblioteca di Proust*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.

Delattre, F. (1968). Bergson et Proust. Accords et dissonances. *Les Études Bergsoniennes*, I, 7-127.

Fraisse, L. (2013). *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust.* Paris: PUPS.

Gisquet-Verrier, P., Riccio, D.C. (2024). Proust and involuntary retrieval. *Frontiers in Psychology*, 15, doi: 10.3389/fpsyg.2024.1235098.

Gottfried, J.A., Smith, A.P., Rugg, M.D., Dolan, R.J. (2004). Remembrance of odors past: human olfactory cortex in cross-modal recognition memory. *Neuron*, 42(4), 687-695.

Guerlac, S. (2023). Proust and Bergson. Fierce Criticality. In Elsner, A., Stern, Th. (eds.), *The Proustian Mind*. London and New York: Routledge, 397-413.

Gunter, P.A.Y. (2013). Bergson and Proust: A Question of Influence. In Ardoin, P., Gontarski, S.E., Mattison, L. (eds.), *Understanding Bergson, Understanding Modernism*. London: Bloomsbury, 157-176.

Herz, R.S., Schooler, J.W. (2002). A Naturalistic Study of Autobiographical Memories Evoked by Olfactory and Visual Cues: Testing the Proustian Hypothesis. *The American Journal of Psychology*, 115(1), 21-32.
Jäckel, K. (1934). Bergson und Proust. Eine untersuchung über die weltanschaulichen grundlagen von *À la recherche du temps perdu*. *Sprache und Kultur der Germanisch-Romanischen Volker*, 10(129).
Lehrer, J. (2008). *Proust era un neuroscienziato*. Tr. it. di S. Bourlot. Torino: Codice edizioni; ed. or. *Proust Was a Neuroscientist*. Boston (MA): Houghton Mifflin Harcourt, 2007.
Matz, J. (2011). 'Quelque romancier hardi': The Literary Bergsonist. *The European Legacy*. 16(7), 937-951.
Maya, K. (1996). Remarques sur le tilleul dans l'épisode de la madeleine. *Bulletin d'informations proustiennes*, 27, 41-54.
Megay, J.N. (1976). *Bergson et Proust: essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*. Paris: Vrin.
Piazza, M. (1998). *Passione e conoscenza in Proust*. Milano: Guerini e Associati.
Pierre-Quint, L. (1925). *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*. Paris: Éditions du Sagittaire.
Poggi, S. (1991). *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*. Bologna: Il Mulino.
Poulet, G. (1972). *Lo spazio di Proust*. Tr. it. di G.M. Posani. Napoli: Guida Editori; ed. or. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1963.
Proust, M. (1983-1993). *Alla ricerca del tempo perduto*. Tr. it. di G. Raboni, note di A. Beretta Anguissola, D. Galateria, prefazione di C. Bo, a cura di L. De Maria. 4 voll. Milano: Mondadori «I Merididani»; ed. or. *À la recherche du temps perdu*. Éd. établie sous la direction de J.Y. Tadié, 4 voll. Paris: Gallimard «La Pléiade», 1987-1989.
Proust, M. (1992). *Correspondance*. *Tome XX* (1921). Texte établi, présenté et annoté par P. Kolb. Paris: Plon.
Proust, M. (2015). *Saggi*. Tr. it. [integrata] e cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza. Milano: Il Saggiatore; ed. or. *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et Articles*. Éd. établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre. Paris: Gallimard «La Pléiade», 1971.
Proust, R. (1923). Marcel Proust intime. *Nouvelle Revue Française*, 112, 24-26.
Sandreschi de Robertis, S. (2024). *Proust e l'abitudine. Identità, memoria, inconscio*. Roma: Carocci.
Suzuki, T. (2016). La structure des deux «moi» – Proust et Bergson. *Fukuoka University Review of Literature & Humanities*, 47(4), 1427-1443.
Tadié, J.-Y. (2002). *Vita di Marcel Proust*. Tr. it. di G. Bogliolo. Milano: Mondadori; ed. or. *Marcel Proust. Biographie*. Paris: Gallimard, 1996.
Vial, F. (1940). Le symbolisme bergsonien du temps dans l'œuvre de Proust. *Publications of the Modern Language Association of America*, 55(4), 1191-1212.

Sofia Sandreschi de Robertis

La memoria e l'abitudine da Bergson a Proust[1]

ABSTRACT
Il saggio propone un confronto fra la teoria della memoria e dell'abitudine contenuta in *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust e le relative posizioni filosofiche di Bergson. Dopo aver vagliato criticamente l'effettiva tenuta delle affinità apparenti fra la concezione proustiana della memoria (volontaria e involontaria) e quella bergsoniana (attiva e spontanea), il saggio si interroga sullo statuto della corporeità nelle due teorie e sul nesso – spesso tralasciato dalla critica – che lega la memoria e l'abitudine nel pensiero tanto di Bergson quanto di Proust. Nella parte conclusiva, lo studio del ruolo implicito che, per Proust, l'abitudine svolge nel processo che, dalla reminiscenza involontaria, conduce alla creazione artistica, permette di mettere in luce l'originalità della prospettiva proustiana rispetto al pensiero di Bergson.

PAROLE CHIAVE: memoria, abitudine, corporeità, Bergson, Proust.

ABSTRACT
The essay proposes a comparison between the theory of memory and habit contained in Proust's *In Search of Lost Time* and Bergson's corresponding philosophical positions. After critically assessing the actual validity of the apparent affinities between Proust's conception of memory (voluntary and involuntary) and Bergson's (active and spontaneous), the essay examines the status of corporeality in the two theories and the connection – often overlooked by scholarship – that links memory and habit in the thought of both Bergson and Proust. In its concluding section, the study of the implicit role that habit plays, for Proust, in the process leading from involuntary reminiscence to artistic creation brings out the originality of Proust's perspective with respect to Bergson's thought.

KEYWORDS: Memory, Habit, Corporeality, Bergson, Proust.

Premessa

Esiste, in *Alla ricerca del tempo perduto*, una vera e propria teoria dell'abitudine

[1] Il saggio sviluppa alcuni spunti, circa un possibile confronto fra Proust e Bergson sul tema della memoria, contenuti in Sandreschi de Robertis (2024: 158-159, 169).

che, pur riprendendo importanti elementi dalle filosofie dell'abitudine elaborate in seno allo spiritualismo, al positivismo e alle teorie psicologiche dell'epoca, si distacca nettamente da tutte queste[2]. Trova così una propria formulazione originale e al tempo stesso coerente con l'ampio insieme di riflessioni contenute nel romanzo, un insieme che potremmo chiamare 'il pensiero di Proust'.

Per poterne effettivamente assaporare l'originalità, tuttavia, è necessaria una certa conoscenza del contesto culturale e accademico francese che, fin dall'inizio dell'Ottocento, era stato sensibilissimo al tema dell'abitudine (Sandreschi de Robertis, 2024). In questo percorso, Bergson è un incontro inevitabile per ragioni tanto storico-personali – Bergson, infatti, nel 1892, sposa Louise Neuburger, cugina di Proust – quanto teoriche[3]. Per lungo tempo, la *Ricerca* è stata ingiustamente additata come la rielaborazione letteraria della filosofia di Bergson e, in particolare, della sua filosofia della memoria[4]. Al di là delle facili analogie, invece, proprio la diversa caratterizzazione conferita dall'uno e dall'altro all'abitudine – anche e soprattutto nella sua relazione con la memoria – consente di mettere in luce alcune cruciali differenze che distinguono la teoria di Proust da quella del cugino filosofo.

In un passaggio di *Pensiero e movimento*, edito sedici anni dopo la morte di Proust, Bergson scriveva:

> nessuno aveva ancora osato andare metodicamente «alla ricerca del tempo perduto». […] Ma se compete alla letteratura intraprendere lo studio dell'anima nel concreto, sulla base di esempi individuali, il dovere della filosofia ci sembra essere quello di porre le condizioni generali dell'osservazione diretta, immediata, del sé ad opera del sé. Questa osservazione interna è falsata dalle abitudini che abbiamo contratto (Bergson, 2000: 19).

Se andare «alla ricerca del tempo perduto» pare un compito condiviso dalla filosofia e dalla letteratura, Bergson tuttavia individua per l'una e per l'altra un 'metodo' differente: orientato all'individualità quello della letteratura, attento invece alle condizioni generali quello della filosofia.

Su questo punto Bergson non fa altro che riprendere la classica distinzione fra letteratura e filosofia che vede la prima votata al particolare e la seconda al-

[2] Prendono in considerazione il tema dell'abitudine nell'opera di Proust: Beckett (1931); Blondel (1932); Contini (1988: 66-76), che ne sottolinea il debito ravaissoniano; Kawamoto (1993, 1994); Piazza (1998: 89-104; 2017b; 2018b); Carlisle (2014: 85-90); Fülop (2014); Stern (2023).

[3] Su Proust e Bergson si vedano gli studi di: Guerlac (2023: 397-413); Fraisse (2013: 1039-1209); Delattre (1968); Megay (1976); Poggi (1991).

[4] Come scrive Delattre (1947: 80-81): «Ciò che Proust indica sotto il nome di memoria involontaria e di memoria volontaria o intellettuale, Bergson l'aveva chiamato, prima di lui, memoria pura o spontanea da un lato, e memoria-abitudine dall'altro [...]. La coincidenza o, per meglio dire, la somiglianza dei due punti di vista è qui totale» (trad. mia). Il primo a invertire questa tendenza è stato Poulet (1972), che inaugura una nuova direzione degli studi nella quale si inseriscono i lavori di Megay (1976); Poggi (1991); Fraisse (2013: 1039-1209); Guerlac (2023: 397-413).

l'universale[5]. Eppure, ogni attento lettore della *Ricerca* sa, avendone innanzitutto fatto esperienza in prima persona, che la potenza insostituibile del romanzo proustiano risiede esattamente nella sua capacità di 'trattare' l'individuale, trasformandolo in dato universale[6]. Proust, infatti, scrive che «In realtà, ogni lettore, quando legge, è il lettore di se stesso. L'opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso» (Proust 1983-1993, IV: 596).

Pertanto, quello che Bergson individua come elemento peculiare della filosofia e del suo metodo, in realtà, si trova perfettamente realizzato in Proust, grazie alla sua fine teorizzazione non solo dei procedimenti della memoria[7], ma anche, soprattutto, allo studio dell'influsso costante che l'abitudine esercita sulla nostra capacità di percepire, ricordare e, in definitiva, di osservare noi stessi.

Analogie e divergenze

Dal punto di vista della definizione sembra che l'identificazione di due generi di memoria da parte di Proust, la memoria volontaria e quella involontaria, ricalchi quasi perfettamente la distinzione operata da Bergson fra la memoria attiva e la memoria spontanea. In *Materia e memoria* (1996: 73), infatti, quest'ultimo sosteneva che «la prima, acquisita grazie allo sforzo, resta sotto le dipendenze della nostra volontà; la seconda, totalmente spontanea, è tanto capricciosa nel riprodurre quanto è fedele nel conservare». Parrebbe dunque distinguere un primo genere di memoria, di tipo volontario, da un secondo, invece, che sfuggendo al controllo della volontà, si comporta in modo del tutto spontaneo – involontario.

Se ci limitassimo a questo breve passaggio, in effetti, potremmo pensare che Proust non abbia fatto altro che ricalcare la definizione bergsoniana, e pertanto potremmo essere tentati di ricondurre la memoria volontaria di Proust a quella attiva e la memoria involontaria a quella spontanea. Tuttavia, più avanti nel saggio, Bergson amplia la sua definizione dei due tipi di memoria aggiungendo ulteriori dettagli. Fra questi, il più significativo è senz'altro il

[5] Una distinzione che trova la propria piena formulazione nell'estetica crociana, cfr. Croce (1990).

[6] Si tratta effettivamente del tipo di universalità che Danto (1984: 169) riconosce alla letteratura: «the thought I want to advance is that literature is not universal in the sense of being about every possible world insofar as possible, as philosophy in its nonliterary dimension aspires to be, nor about what may happen to be the case in just this particular world, as history, taken in this respect as exemplificatory science, aspires to be, but rather about each reader who experiences it». Sui processi di universalizzazione e di singolarizzazione messi in atto dalla filosofia e dalla letteratura, cfr. Piazza (2013: 43).

[7] La finezza delle teorizzazioni proustiane sulla memoria trova conferma in alcuni studi neuroscientifici (Herz–Schooler, 2002; Lehrer, 2008). Su questo si veda anche il contributo di Marco Piazza in questo volume.

nesso che stabilisce fra l'abitudine e la memoria attiva che, definita qui come «la memoria del corpo», risulta «costituita dall'insieme dei sistemi sensorio-motòri che l'abitudine ha organizzato» (Bergson, 1996: 128). In definitiva, questa non è altro che «*l'abitudine illuminata dalla memoria*» (Bergson, 1996: 68). La memoria propriamente detta è invece quella spontanea che funge da base e da sostegno alla memoria attiva, presentando «ai meccanismi sensorio-motòri tutti i ricordi capaci di guidarli nel loro compito e di dirigere la reazione motoria nel senso suggerito dagli insegnamenti dell'esperienza» (Bergson, 1996: 129).

A partire da qui emergono allora alcune differenze fondamentali. In primo luogo, Proust, pur non rifiutando del tutto la possibilità di una collaborazione fra le due memorie – il processo creativo, specificamente quello di natura letteraria, che scaturisce dalla potenza degli episodi di memoria involontaria, può e deve fare appello anche alla memoria volontaria[8] – preferisce insistere sulla loro contrapposizione, nonché autonomia reciproca. Sia l'una sia l'altra, secondo Proust, possono produrre una forma di ricordo completa, seppur differente per qualità e per intensità.

Un secondo elemento che segna ulteriormente la cesura fra Proust e Bergson sono lo statuto e l'importanza della dimensione corporea. Il dualismo bergsoniano, infatti, si riflette anche sulla sua concezione della memoria e ne caratterizza specificamente la suddivisione. Diversamente dalla memoria attiva e motrice, che corrisponde appunto a una serie di meccanismi sensorio-motòri, la memoria spontanea risulta essere interamente spirituale, tanto che, scrive Bergson, se «le mie attuali sensazioni sono ciò che occupa delle determinate porzioni della superficie del mio corpo; il puro ricordo, al contrario, non interessa alcuna parte del mio corpo» (Bergson, 1996: 118).

La memoria proustiana, invece, si applica ed elabora, in entrambi i casi, il materiale che proviene dalle sensazioni: il funzionamento della memoria, tanto volontaria quanto involontaria, non è separabile dalla dimensione della corporeità. Muta naturalmente il tipo di rappresentazione che l'una e l'altra memoria sanno e possono dare delle sensazioni riprodotte nel ricordo. La memoria volontaria, agendo in collaborazione con le forze dell'abitudine e dell'intelligenza, non può che offrirne il lato uniforme e astratto, spogliato dell'intensità peculiare che caratterizzava la sensazione al momento dell'esperienza[9]. Se non è spirituale la memoria volontaria, tanto meno può esserlo quella involontaria,

[8] «Sentivo per altro che le verità che l'intelligenza ricava direttamente dalla realtà non sono del tutto da disprezzare, perché potrebbero incastonare in una materia meno pura, ma pur sempre imbevuta di spiritualità, le impressioni che ci giungono al di fuori del tempo dall'essenza comune alle sensazioni del passato e del presente, ma che, se sono più preziose, sono anche troppo rare perché l'opera d'arte possa esserne unicamente composta» (Proust, 1983-1993, IV: 581).

[9] «Si possono prolungare, certo, gli spettacoli della memoria volontaria che non impegna in noi più forze interiori che sfogliare un libro di immagini. […] mi ero detto, catalogando in quel modo le illustrazioni della mia memoria: "Ne ho pur viste di cose belle, nella mia vita". Allora la mia memoria affermava, certo, la differenza delle sensazioni; ma non faceva che combinare fra loro elementi omogenei» (Proust, 1983-1993, IV: 551).

il cui rapporto con il corpo e la sensibilità è ancor più stretto e diretto (Poggi, 1991: 97). Basti pensare alla celeberrima sequenza delle cinque reminiscenze che ne *Il tempo ritrovato* aprono la via dell'arte al protagonista del romanzo, dove l'elemento sensoriale funziona esattamente come un ponte sul tempo, che tiene insieme, «al di fuori del tempo» (Proust, 1983-1993, IV: 548), presente e passato.

> Sorvolavo rapidamente su tutto questo, più imperiosamente sollecitato com'ero alla ricerca – ricerca le altre volte rimandata – della causa di tale felicità, […]. E la indovinavo, tale causa, paragonando fra loro quelle diverse impressioni felici che avevano in comune il fatto ch'io le provavo tanto nel momento attuale quanto in un momento lontano, rumore del cucchiaio sul piatto, dislivello delle selci, sapore della *madeleine*, sino a far rifluire il passato nel presente, […]; in verità, l'essere che assaporava allora in me quell'impressione la assaporava in ciò ch'essa aveva di comune in un giorno trascorso e ora, in ciò che aveva di extratemporale: [...]. Solo un momento del passato? Molto di più, forse; qualcosa che, comune al passato e al presente, è molto più essenziale di entrambi (Proust, 1983-1993, IV: 548-549).

Infine, è necessario osservare il rapporto che prima Bergson e poi Proust stabiliscono fra la memoria e l'abitudine. Un ultimo elemento, che è stato forse il meno osservato dalla critica, ma che risulta, invece, il più determinante per comprendere l'originalità della teoria proustiana rispetto alla lezione del cugino filosofo. Come si è visto, la memoria attiva o motrice bergsoniana corrisponde in definitiva all'abitudine stessa: precisamente all'abitudine – che consiste in una serie di meccanismi di natura eminentemente corporea – «illuminata dalla memoria». Quest'ultima, invece, la memoria in senso pieno, pur beneficiando della collaborazione con l'abitudine, le si contrappone nettamente: è di natura spirituale, agisce in modo spontaneo, addirittura capriccioso. E forse è proprio questo punto che detta, per Bergson, la distinzione definitiva fra i due generi di memoria.

Nel caso di Proust, invece, i rapporti di vicinanza e di opposizione si rovesciano. La distinzione delle due memorie non è generata dall'assimilazione di un tipo di memoria all'abitudine, quanto piuttosto dalla separazione fra l'abitudine e la memoria in generale. È vero che Proust, sulla scia della tendenza filosofica, in voga al suo tempo, ad accostare la memoria all'abitudine[10], nella *Ricerca* scrive che le «leggi generali della memoria [sono] a loro volta regolate dalle più generali leggi dell'abitudine» (Proust, 1983-1993, I: 778), ma una tale dipendenza è da intendersi soltanto dal punto di vista degli effetti. La me-

[10] Scrive Rabier nel suo manuale destinato allo studio della filosofia nei licei: «tutti sono d'accordo sul fatto che la memoria è un'abitudine» (Rabier, 1884: 574, trad. mia).

moria dipende dall'abitudine nel senso che il suo funzionamento – sia volontario sia involontario – è condizionato dall'influsso dell'abitudine. Se l'esito primario dell'abitudine è quello di «affievolire tutto» (Proust, 1983-1993, I: 778), risulta immediatamente chiaro quale sia il principio di classificazione delle due memorie. La memoria volontaria, che ne subisce massimamente l'effetto e che, infatti, Proust chiama anche «memoria abituale», non restituisce altro che un'immagine sbiadita del passato, mentre nella reminiscenza – di natura involontaria – il passato torna come presente, intenso come e più della prima volta, poiché la sensazione oggetto del ricordo è rimasta «accuratamente custodita nell'oblio» (Proust, 1983-1993, I: 778) ed è dunque potuta sfuggire all'azione levigante dell'abitudine.

La filosofia della memoria e la strada dell'arte

Proust costruisce così una raffinata teoria della memoria che, nelle sue manifestazioni involontarie e inaspettate, immette il soggetto che ricorda «sulla strada dell'arte» (Proust, 1983-1993, IV: 570).

La memoria personale rappresenta il primo passo del processo creativo che si distingue per il suo potere di trasformare la singolarità di un'esperienza in una generalità che sia comunicabile e quindi apprezzabile dal lettore. Proust è ben consapevole del fatto che, scrivendo, «siamo costretti, certo, a rivivere la nostra sofferenza particolare con il coraggio del medico che ripete su se stesso l'iniezione pericolosa», ma che «dobbiamo, nello stesso tempo, pensarla in una forma più generale, che in qualche misura ci consente di sfuggire alla sua morsa, che fa condividere a tutti la nostra pena» (Proust 1983-1993, IV: 589). Ed è proprio grazie a questo lavoro di trascrizione dell'esperienza singolare «in un linguaggio universale ma permanente» (Proust 1983-1993, IV: 587) che l'opera letteraria diviene a tutti gli effetti uno «strumento ottico» (Proust 1983-1993, IV: 596) capace, per usare l'espressione di Bergson, di «porre le condizioni generali dell'osservazione diretta, immediata, del sé ad opera del sé» (Bergson, 2000: 19).

Qual è dunque il posto dell'abitudine nel movimento che connette la memoria involontaria all'arte? L'abitudine, qui, accomunata all'amor proprio, all'intelligenza astratta, allo spirito di imitazione, sembra soltanto un'operazione di cui l'arte deve «disfare» gli effetti.

> La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura. […] È la rivelazione, che sarebbe impossibile attraverso mezzi diretti e coscienti, della differenza qualitativa esistente nel modo in cui il mondo ci appare, differenza che, se non ci fosse l'arte, resterebbe il segreto eterno di ciascuno. [...] Questo lavoro dell'artista – [...] – è esattamente l'inverso del lavoro che compiono incessante-

> mente in noi, quando viviamo distolti da noi stessi, l'amor proprio, la passione, l'intelligenza, l'abitudine, ammassando sopra le nostre impressioni vere, per nascondercele completamente, le nomenclature, le finalità pratiche che chiamiamo erroneamente la vita. […] È il lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito d'imitazione, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini, quello che l'arte dovrà disfare; quello che l'arte ci farà compiere è il cammino in senso opposto, il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esistito è sepolto, a noi sconosciuto (Proust, 1983-1993, IV: 578-579).

Eppure, è proprio in questo movimento, che il suo ruolo si fa più celatamente sofisticato. Contro ogni apparenza, infatti, l'abitudine non è soltanto una patina opaca, un meccanico, oltre che fastidioso, irrigidimento delle nostre capacità di percepire e di ricordare – non è soltanto ciò che, con le parole di Bergson, falsa l'«osservazione interna».

Considerata la funzione fondamentale che Proust attribuisce all'oblio, infatti, è necessario domandarsi quale sia la natura delle porzioni di esperienza che sfuggono alla coscienza fino al momento in cui un'esplosione fortuita e imprevista della memoria involontaria non le riporta per un momento alla luce. In un saggio di qualche anno fa, a proposito della celebre reminiscenza della *madeleine*, Sparvoli (2019: 134) osservava che essa «riporta alla mente un'abitudine infantile». Si potrebbe dunque rispondere che a tornare alla luce non sono altro che le nostre abitudini. O meglio, il residuo eccentrico dell'attività continua dell'abitudine che, sostenuta dall'intelligenza, allontana dalla coscienza quanto non è ritenuto 'utile' e che pertanto diviene inconscio, sepolto, obliato. Di fatto, nella memoria involontaria, le abitudini si presentano alla coscienza non più attive, come neutralizzate, manifestando un bacino di percezioni e di emozioni che inizialmente, proprio loro, avevano contribuito a celare nelle profondità più oscure dell'io. Un ricco giacimento interiore che, una volta opportunamente trattato e decifrato, potrà diventare la materia prima necessaria per la creazione letteraria.

Bibliografia

Carlisle, C. (2014). *On habit*. Abingdon: Routledge.

Croce, B. (1990). *Estetica*. Milano: Adelphi.

Beckett, S. (2004). *Proust*, Milano: SE; ed. or.: *Proust*. London: Chatto and Windus, 1931.

Bergson, H. (1996). Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito. Tr. it. di A. Pessina. Bari-Roma: Laterza; ed. or. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896]. Paris: PUF, 1939.

Bergson, H. (2000). Introduzione. In Bergson, H., *Pensiero e movimento*. Tr. it. di S. Sforza. Milano: Bompiani; ed. or. *La pensée et le mouvant*. *Essais et conférences.* Paris: F. Alcan, 1934.

Blondel, C. (1932). *La Psychographie de Marcel Proust*. Paris: Vrin.

Contini, A. (1988). *La biblioteca di Proust*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.

Danto, A.C. (1984). Philosophy as/and/of Literature. *Grand Street*, 3(3), 151-176.

Delattre, F. (1947). *Ruskin et Bergson, de l'intuition esthétique à l'intuition métaphysique*. Oxford: Clarendon Press.

Fraisse, L. (2013). *L'éclectisme philosophique de Proust*. Paris: PUPS.

Fülop, E. (2014). Habit in *À la recherche du temps perdu*. *French studies*, 68(3), 344-358.

Guerlac, S. (2023). Proust and Bergson: Fierce Criticality. In Elsner, A. and Stern T. (eds.), *The Proustian Mind*. New York: Routledge, 397-413.

Herz, R.S., Schooler, J.W. (2002). A Naturalistic Study of Autobiographical Memories Evoked by Olfactory and Visual Cues: Testing the Proustian Hypothesis. *The American Journal of Psychology*, 115(1), 21-32.

Kawamoto, S. (1993). L'"Habitude" et la création artistique dans *À la recherche du temps perdu* (I): un moment providentiel. *Gallia*, 33, 42-50.

Kawamoto, S. (1994). L'"Habitude" et la création artistique dans *À la recherche du temps perdu* (II): le temps et le temps qu'il fait. *Gallia*, 34, 42-50.

Lehrer, J. (2008). *Proust era un neuroscienziato*. Tr. it. di S. Bourlot. Torino: Codice edizioni; ed. or.: *Proust Was a Neuroscientist*. Boston (MA): Houghton Mifflin Harcourt, 2007.

Megay, J.N. (1976). *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*. Paris: Vrin.

Piazza, M. (1998). *Passione e conoscenza*. Milano: Guerini e Associati.

Piazza, M. (2013). La scrittura dei filosofi e la filosofia degli scrittori. *Bollettino della Società Filosofica Italiana*, 210, 35-49.

Piazza, M. (2017a). La classe de philosophie d'Alphonse Darlu à travers les cinq Cahiers et les papiers scolaires Xavier Léon: redécouverte d'une ressource fondamentale pour l'étude de la formation philosophique de Proust. *Bulletin Marcel Proust*, 67, 17-28.

Piazza, M. (2017b). Proust, philosophe de l'habitude. *Revue d'études proustiennes*, 5(1), «La bibliothèque mentale de Marcel Proust», 361-376.
Poggi, S. (1991). *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna: Il Mulino.
Rabier, É. (1884). *Leçons de philosophie*, Tome 1: *Psycologie*. Paris: Hachette.
Sparvoli, E. (2019). Marcel Proust e le virtù della ripetizione. In Tortora, M., Volpone A. (a cura di), *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*. Roma: Carocci, 129-151.
Stern, T. (2023). Proustian Habit. In A. Elsner, T. Stern (eds.), *The Proustian Mind*. New York: Routledge, 161-175.

Tamara Tagliacozzo

«Lo spazio mobile dell'anima». Apparenza, caducità e ricordo in Gianni Carchia

ABSTRACT
Carchia pone l'espressione «sintesi non sintetica» a fondamento del suo tentativo di riconsegnare l'essere alla logica dell'evento, mentre il rapporto tra logica dell'evento ed apparenza, come luogo dell'ineffettualità, della finalità senza scopo, della pura forma e della sospensione della conoscenza, è per lui fondamentale per il darsi della verità. La temporalità estetica come temporalità dell'anima assorta nella contemplazione del nesso di verità e bellezza è la temporalità *tout court* come spazio del ricordo, salvataggio dell'apparenza e dimensione del ricordo fanno tutt'uno. L'interpretazione della filosofia di Kant, di Benjamin, di Bergson, si inserisce nel nucleo profondo del pensiero di Carchia, in cui – ne è testimonianza la raccolta di saggi *L'amore del pensiero* (2000), l'ultima sua opera – è centrale la visione della presenza quasi 'musicale' della trascendenza nel cuore dell'immanenza. Il tempo del ricordo, dove l'apparenza è salvata nella temporalizzazione, è «il tempo messianico – tempo della musica, dell'idea linguistica o dell'immagine involontaria», come dice nel suo *Nome e immagine* (2000). Si tratta di un tempo che non può non avere a che fare con la caducità, e che nella consapevolezza di questa pone una possibilità di salvezza tramite il ricordo, fulmineo e non monumentale.

PAROLE CHIAVE: apparenza, caducità, ricordo, Gianni Carchia, Walter Benjamin.

ABSTRACT
Carchia places the expression «non-synthetic synthesis» at the foundation of his attempt to restore being to the logic of the event; meanwhile, the relationship between the logic of the event and appearance – as the locus of ineffectuality, purposiveness without purpose, pure form, and the suspension of knowledge – is fundamental for him to the manifestation of truth. Aesthetic temporality – as the temporality of the soul absorbed in contemplating the nexus of truth and beauty – is temporality *tout court*; here, the space of remembrance, the saving of appearance, and the dimension of remembrance merge into one. His interpretations of the philosophies of Kant, Benjamin, and Bergson lie at the core of Carchia's thought – a fact evidenced by his final work, the essay collection *L'amore del pensiero* (2000) – where a vision of the almost 'musical' presence of transcendence within the heart of immanence

plays a central role. The time of remembrance, in which appearance is redeemed through temporalization, is « messianic time – the time of music, of the linguistic idea, or of the involuntary image», as he states in *Nome e immagine* (2000). It is a time inextricably linked to transience; yet, within the awareness of this transience, it posits a possibility of salvation through remembrance – a remembrance that is lightning-fast rather than monumental.

Keywords: Appearance, Transience, Remembrance, Gianni Carchia, Walter Benajamin.

Apparenza

Nel saggio *Elogio dell'apparenza*, suo contributo al volume *Il pensiero debole* del 1988, Gianni Carchia, riferendosi «al carattere di "sintesi non sintetica" che ha la teoria del giudizio di Kant» (Carchia, 1988: 87), ha voluto «vedere se si può riconoscere un significato affatto differente dell'essere della copula che nella teoria hegeliana del giudizio predicativo è il semplice momento di un *Aufheben*» (Carchia, 1988: 87):

> In Kant, la riflessione all'opera nel giudizio mira a uno scardinamento della sintesi predicativa: essa è contemplazione e pertanto rifiuto di attribuire all'*Erscheinen* che essa individua il carattere di *Wirklichkeit* che conclude positivamente l'intero movimento, nichilisticamente atteggiato, della mediazione riflessiva hegeliana. Nella teoria del giudizio riflettente Kant ha affermato definitivamente il carattere artificiale […] del rapporto predicativo, come peraltro era stato già anticipato dall'Analitica trascendentale che aveva condotto a riconoscere come fondamento radicale dei giudizi sintetici a priori la facoltà nomade dell'immaginazione (Carchia, 1988: 85).

Secondo il filosofo torinese è «da questa ricerca verso un significato antepredicativo dell'essere della copula che solo si è aperta la strada, in seno al pensiero novecentesco, verso un rinnovato concetto dell'ontologia, non più inteso obbiettivisticamente secondo l'accezione pre-kantiana» (Carchia, 1988: 87)[1]:

> La rinascita dell'ontologia è strettamente connessa all'affiorare dell'istanza di un pensiero non giudicante, 'logicamente debole'. Ri-

[1] Si veda poco sopra: «Un abisso separa la posizione kantiana, per la quale in questa dinamica ne andava della temporalità e dunque della finitudine del soggetto logico, da quella hegeliana, che considera inindagabile – pena la ricaduta nella mistica dell'"originario" – la costitutività mediale dello spazio predicativo».

> consegnare l'essere alla logica dell'evento sottraendolo a quella della predicazione significa appunto pensare 'la mediazione come mediazione': a partire cioè da essa stessa, non dagli elementi che la costituiscono a loro punto di risoluzione, di *Aufhebung*. Si tratta di un carattere 'non sintetico' dell'essere della predicazione, una mediazione ante-predicativa il cui modello può forse essere ancora fornito dalla teoria kantiana del giudizio riflettente, dove il giudizio si dà appunto solo nella sospensione della predicazione, come luogo di una non sintesi: libera contemplazione di apparenze (Carchia, 1988: 89-90).

Nel suo saggio *Le rovine della rappresentazione. Lettura della "Critica del Giudizio"* del 1982 Carchia tratta dell'immaginazione libera, che opera nel giudizio di gusto kantiano in accordo con l'intelletto come facoltà delle regole ma senza concetto, nei termini di una facoltà non schematica ma simbolica e quindi non-sintetica (poiché si disarticola il carattere sintetico della conoscenza e in luogo della sintesi si dà una non-sintesi nel rapporto tra immaginazione e intelletto), capace di simboleggiare la moralità attraverso l'idea della comunicabilità e l'ideale della bellezza:

> La moralità simboleggiata (l'idea della comunicabilità, l'ideale della bellezza) non è estrinseca al bello, ma è implicita nella struttura riflessiva, non schematizzante, dell'accordo tra le facoltà rappresentative che entrano a costituirlo. Questa struttura riflessiva è incentrata appunto sull'uso libero dell'immaginazione. Non è perciò forse illegittimo scorgere in questa ultima facoltà il fondamento sovrasensibile, la sintesi originaria non sintetica, al quale Kant fa allusione. Ciò aiuta a capire perché, a questo punto dell'indagine, Kant non tratti più del sublime. Il sublime, infatti, rappresenta una completa uscita dai cardini delle facoltà rappresentative che, nella contemplazione, il bello si limita invece a sospendere dal loro esercizio abituale (Carchia, 1982: 168-169)[2].

Carchia articola in modo più preciso il rapporto tra dimensione non-sintetica e apparenza attribuendo a quest'ultima, come finalità soggettiva dell'oggetto non riportabile ad alcuno scopo determinato, la capacità di rinviare ad una realtà più alta, al sovrasensibile, liberando il mondo dalla sua effettualità e sospendendolo:

[2] Cfr. anche Carchia, 1982: 161. Si vedano inoltre Carchia, 2000a e Carchia, 2006. Si veda Garelli, 2000: 16: «Solo nel giudizio riflettente, sembra aggiungere Carchia, ancora una volta coerentemente con l'Introduzione alla terza Critica, la mediazione può essere pensata come tale, senza la sintesi – ovvero senza venir sacrificata all'*Aufhebung*».

> Liberare il mondo dalla sua effettualità e sospenderlo per un attimo nella sfera libera dell'apparenza. Ecco il senso complessivo del progetto critico-estetico kantiano. Come il libero gioco delle facoltà rappresentative è solo una potenzialità ideale delle facoltà stesse (un loro «stato sentimentale», non una conoscenza) allo stesso modo, in quanto forma, la finalità soggettiva dell'oggetto non riportabile ad alcuno scopo determinato non è che apparenza. Un'apparenza, però, che rinvia ad una realtà più alta di quella da cui essa si svincola (Carchia, 1982:157).

Carchia pone l'espressione «sintesi non sintetica» a fondamento del suo tentativo di «riconsegnare l'essere alla logica dell'evento» (Carchia, 1988: 89), mentre il rapporto tra logica dell'evento[3] ed apparenza, come luogo dell'ineffettualità, della finalità senza scopo, della pura forma e della sospensione della conoscenza, è per lui fondamentale per il darsi della verità, in un «ritorno al platonismo implicito nell'estetica kantiana» (Garelli, 2006: 25).

La concezione di una «"sintesi non sintetica"» (Carchia, 1988: 87)[4] si trova in un saggio giovanile di Walter Benjamin, un autore molto importante per la formazione di Carchia e anche per l'elaborazione del suo pensiero della maturità. Nel saggio *Sul programma della filosofia futura* (Benjamin, 1972-1989 [1917-18]) Benjamin critica la filosofia kantiana ma il sistema di Kant è visto come punto di partenza per una «filosofia futura», per una gnoseologia e un'etica cariche delle attese messianiche proprie della sua generazione. In Benjamin la verità si dà in una «immagine veloce» che nell'«ora» della conoscibilità ribadisce l'imprescindibilità dalla caducità e dall'apparenza, e che proprio nel riconoscere questo è autentica e vera. Questa è l'immagine dialettica, che è un concetto storico, una costruzione propria della gnoseologia. Essa si dà nella temporalità messianica che mette insieme sogno e risveglio, mito e suo salvataggio, apparenza e verità, nell'atto involontario, in «immagini», della rammemorazione:

> Salvataggio dell'apparenza e dimensione del ricordo fanno tutt'uno: ecco dove si radica la connessione tra temporalità e dimen-

[3] Sull'apparenza e la logica dell'evento (come temporalizzazione e contrazione dell'eterno nell'evento presente), in particolare nello stoicismo, si veda Carchia, 2024 [1983]: 14-15: «L'evento è il dischiudersi del mondo concreto all'universo della significazione in un presente infinitamente sospeso […]. [Lo stoicismo] si lascia qualificare come un'estetica proprio se considerato a partire dal suo porsi come una logica del concreto. […] Quest'esteticità si determina anche a partire dall'unico orizzonte in cui è possibile parlare di temporalità sul piano di una logica dell'evento: questo piano è quello del presente, inteso non come uno dei piani in cui si articola il tempo storico a noi noto, bensì come il punto di contrazione dell'eterno nell'evento che si pone come un tentativo di realizzarlo tutto e subito: totalità istantanea, senza passato né futuro, dove il presente è più propriamente eternità concentrata e temporalizzata. […] [L]a temporalità non è che passaggio dal medesimo al medesimo, data la virtuale presenza della totalità in ogni frammento di essere».

[4] Carchia cita esplicitamente l'espressione di Benjamin in Carchia, 1988.

> sione estetica. L'apparenza che è costitutiva dello spazio della redenzione, la bellezza col cui sacrificio si sacrificherebbe lo spazio stesso della verità, non sono altro dal ricordo che continuamente le sottrae alla morte nello spazio del tempo storico. É proprio questa connessione tra la sfera dell'apparenza come sfera della caducità irrimediabile e contromovimento del ricordo nell'immagine involontaria il nesso che alcuni tra i passaggi più sottili delle tesi si sforzano di delineare come mondo dell'anima ovvero mondo del passato (Carchia, 2000a, p. 116).

Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin (Carchia, 2000a), da cui è tratta la citazione che precede, è la sola opera di vaste proporzioni che Gianni Carchia abbia dedicato a Benjamin, punto di riferimento costante della sua riflessione filosofica.

Il motivo fondamentale che secondo Carchia emerge in tutto il pensiero di Benjamin è la sua concezione del rapporto asimmetrico tra idee e fenomeni, tra trascendenza e immanenza, tra la creaturalità più disperata del mondo del destino e della colpa e la possibilità della redenzione, della «salvazione» (*Rettung*) del fenomeno nella storicità virtuale dell'idea, un'idea originariamente kantiana e poi sempre più platonica e collegata alla monade leibniziana – attraverso il suo riconoscimento come fenomeno d'origine.

Ricordo (filosofia e musica)

Carchia approfondisce i temi della filosofia del linguaggio e della storia di Benjamin nella loro connessione e nella loro comune visione redentiva del creaturale, che – unendo la concezione goethiana (reinterpretata) del fenomeno d'origine e la dimensione cabbalistica della storia e del linguaggio – concepisce la «storia come natura» e l'«elemento naturale come profezia segreta di un qualcosa di autenticamente storico» (Carchia, 2000a: 19). Al modello positivistico della ragione storica Benjamin oppone la forza del ricordo, capace di sovvertire l'irreversibilità del giudizio storico e quindi «la stessa direzione della storia» (Carchia, 2000a: 153).

Per Carchia il paradigma estetico si trasforma nel Benjamin più tardo in una costellazione di categorie politiche, ma questo paradigma estetico non cessa mai di avere rilevanza, proprio nel concetto dell'immagine dialettica come immagine del ricordo involontario, nella visione di un tempo storico che si dischiude a partire dal tempo estetico del ricordo e del salvataggio dell'apparenza:

> Come l'*Ursprung* era lo spazio della mediazione e della salvazione dei fenomeni nel puro essere linguistico dell'idea, così ora nelle tesi del 1940 il tempo storico è la distensione e l'articolazione del

> tempo estetico dell'immagine. Che cos'è propriamente il tempo estetico come tempo dell'immagine? [...] Solo in quanto involontaria l'immagine può diventare il tramite di un'anamnestica, il campo della mediazione tra ricordo e redenzione. Da questo punto di vista, in un senso radicale, si può dire che per Benjamin la temporalità estetica come temporalità dell'anima assorta nella contemplazione del nesso di verità e bellezza è l'origine stessa del darsi della temporalità, è la temporalità tout court come spazio del ricordo. Salvataggio dell'apparenza e dimensione del ricordo fanno tutt'uno: ecco dove si radica la connessione fra temporalità e dimensione estetica. [...] Nelle tesi *Über den Begriff der Geschichte* il tempo storico è un mondo della temporalità che si dischiude a partire dal tempo estetico: questo è lo spazio mobile dell'anima che, cercando di trattenere l'apparenza e il caduco, si determina innanzi tutto come salvazione del passato, nel ricordo (Carchia, 2000a: 115-117).

L'interpretazione della filosofia di Benjamin si inserisce nel nucleo profondo del pensiero di Carchia, in cui – ne è testimonianza la raccolta di saggi *L'amore del pensiero,* l'ultima sua opera – è centrale la visione della presenza quasi 'musicale' della trascendenza nel cuore dell'immanenza. Egli concepisce il pensiero come «Verbo, legame intimo con l'essere, come ritmo latente delle cose del mondo [e] [...] l'anima come *primum passivum*» (Carchia, 2000b: 7). Interpretando Bergson, gli si «rivela la profondità di una dimensione ontologica del tutto nuova. È una dimensione nella quale non c'è più un alto e un basso, un dentro e un fuori, un'essenza e un'appartenenza, uno sfondo e una figura. Nella profondità del chiasma[5] l'essenza si rivela nell'apparenza, ma questa, a sua volta, trae la propria luce e il proprio senso dall'essenza. È la figura, è la bellezza a rinviarci a quello sfondo, senza il quale essa non potrebbe rivelarsi. La figura dischiude lo sfondo che la illumina» (Carchia, 2000c: 35). Lo stesso «articolarsi del ragionamento [filosofico] è *arte*, *poiein*, tale svolgimento si dà come verità nel suo puro fluire, nell'apparenza affidata alla contemplazione, proprio in quanto bellezza, come ritmo, come figura» (Carchia, 2000c: 31): la tradizione filosofica ha espresso questa visione attraverso il parallelo fra la musica e la filosofia, a partire dalla celebre confessione socratica del *Fedone*[6].

[5] Si veda Carchia, 2000c: 31: «Si tratta, a questo punto, di intendere rettamente il significato del chiasma sottolineato dalla teoria tradizionale. Si tratta, in altri termini, di comprendere che la dimensione artistico-poetica della filosofia non è supplementare, ornamentale, ma coessenziale alla ricerca della verità che la ispira così come, per converso, l'elemento intellettuale della poesia è a fondamento della sua stessa bellezza, garanzia della verità dell'arte. Insomma, è il nucleo poetico della filosofia – la bellezza – a svelare la verità, mentre per converso è il nucleo filosofico della poesia – la verità – a esprimerne la bellezza. Chiasma è, dunque, l'evidenza, a prima vista inesplicabile, per cui la verità della filosofia si rivela nella sua bellezza e la bellezza si rivela nella sua verità».

[6] Si veda Carchia, 2000c: 31: «Questo aspetto del problema della verità è stato riconosciuto da sempre dalla tradizione filosofica, che lo ha svolto prevalentemente attraverso il parallelo fra la musica e

Il tempo del ricordo è «il tempo messianico – tempo della musica, dell'idea linguistica o dell'immagine involontaria» (Carchia, 2000a: 120). Si tratta di un tempo che non può non avere a che fare con la caducità, e che nella consapevolezza di questa pone una possibilità di salvezza tramite il ricordo, fulmineo e non monumentale. Alla verità della condizione umana è coessenziale il suo fuggire: «solo la storia […] come consapevolezza dell'irrimediabile caducità del fenomenico, nella negazione che lo costituisce nichilisticamente ad essenza apre nel contempo lo spazio anche di quel ricordo che per sempre ne trattiene l'apparenza» (Carchia, 2000a: 121), e apre un potenziale utopico, di un'utopia dell'Altro «la cui forma è di non averne più alcuna, la cui immagine è di essere il luogo stesso dell'assenza di immagini» (Carchia, 2000a: 131). L'assenza di immagini che l'ebraismo vorrebbe come spazio della trascendenza e insieme spazio per il ricordo delle generazioni passate: spazio per l'anima, *benefesh*[7].

la filosofia, a partire dalla celebre confessione socratica del *Fedone*: "[…] convinto com'ero che la filosofia fosse la più alta musica e io non coltivassi che musica [*Fedone*, 60 e 61 a]"». Solo alla musica, ci dice Benjamin, «"spetta una bellezza che non è più soggetta all'apparenza" [GS, I, 1 191]» (Carchia 2000a: 47).

[7] L'espressione ebraica *be-nefesh* (per l'anima) si usa per ricordare i morti nel loro anniversario nella sinagoga di Roma, dopo le preghiere. Sta qui a ricordare, con affetto e devozione, il mio maestro e tutore del dottorato, Gianni Carchia.

Bibliografia

Benjamin, W. (1972-1989 [1917-18]). *Über das Programm der kommenden Philosophie*. In Benjamin, W. (1972-1989), *Gesammelte Schriften*. A cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di Th. W. Adorno e G. Scholem. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 7 voll. [= *GS*, seguito dal volume dal tomo], II, 1, 157-171; trad. it. *Opere complete. Vol. I. Scritti 1906-1922*. A cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, trad. a cura di G. Agamben, riveduta da H. Riediger, vol. I. Torino: Einaudi, 2000, 329-334.

Carchia, G. (1982). *Le rovine della rappresentazione. Lettura della critica del Giudizio*. In Carchia, G., *La legittimazione dell'arte*. Napoli: Guida, 139-170.

Carchia, G. (1988). *Elogio dell'apparenza*. In Rovatti, P.A., Vattimo, G. (a cura di), *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 82-91.

Carchia, G. (2000a). *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*. Roma: Bulzoni (nuova edizione: Macerata: Quodlibet, 2010).

Carchia, G. (2000b), *L'amore del pensiero*. Macerata: Quodlibet.

Carchia, G. (2000c). *Filosofia dell'arte. Arte della filosofia*, in Carchia, G., *L'amore del pensiero*, Macerata: Quodlibet, 25-35.

Carchia, G. (2006). *Kant e la verità dell'apparenza*. A cura di G. Garelli. Firenze: Ananke.

Garelli, G. (2006). *Eros e tempo. Gianni Carchia e il senso dell'estetica*. In Carchia, G., *Kant e la verità dell'apparenza*. A cura di G. Garelli. Firenze: Ananke, 7-29.

Carchia, G. (2024 [1983]). *Dall'apparenza al mistero. La nascita del romanzo*, Macerata: Quodlibet (prima ed. Milano: Celuc, 1983).

Giovanni Vacca

«Lo scopriremo solo vivendo»: rappresentazioni del tempo nella canzone moderna

ABSTRACT
La canzone è, notoriamente, uno strumento eccezionale per rievocare il tempo passato. In alcuni casi, però, può servire anche all'evocazione del futuro o per rimarcare il presente. Raramente una canzone riesce ad assolvere contemporaneamente a tutti e tre questi compiti, se si eccettua *Con il nastro rosa*, una canzone di Lucio Battisti di cui un verso è diventato così popolare da assurgere allo status di ciò che, un tempo, erano i proverbi: questo breve testo riflette sul ruolo del tempo nella canzone 'popular' e nel canto tradizionale, mostrando come i prodotti della cultura di massa abbiano soppiantato l'antica saggezza popolare.

PAROLE CHIAVE: canto popolare, Popular Song, fenomenologia, proverbi, cultura di massa.

ABSTRACT
Songs are, as everyone knows, an exceptional device to conjure up past time. In some cases, they can also evoke the future or stress the present. Seldom a song can fulfil all these tasks except for *Con il Nastro rosa*, a song by Lucio Battisti, a line of which has become so popular to attain the status of what once were proverbs. This short text reflects on the role of time in popular and folk songs, showing how mass products have superseded the ancient folk wisdom.

KEYWORDS: Folk Song, Popular Song, Phenomenology, Proverbs, Mass Culture.

«Niente meglio delle canzonette ha il potere magico, abiettamente poetico, di rievocare un "tempo perduto"». Così Pier Paolo Pasolini, in un'intervista a un settimanale (*Vie nuove*, 8 ottobre 1964), definiva in poche parole, e con la consueta icasticità, il rapporto privilegiato che la canzone ha con il tempo: un rapporto privilegiato soprattutto nella canzone moderna, la *popular song*, concepita per un pubblico ampio e prodotta industrialmente; una canzone che, anche per questo, si allontana dal canto popolare. Mentre, infatti, il canto popolare si manifesta, per lo più, in una dimensione atemporale, nella rappresentazione di situazioni emblematiche atte a comunicare valori e modelli

comportamentali alla comunità che lo condivide, la *popular song* sfrutta, fin dai suoi inizi (si pensi alla nostalgia presente in tante canzoni americane prodotte a Tin Pan Alley o nelle grandi tradizioni della canzone napoletana e francese), la nuova dimensione del tempo prodotta dall'urbanizzazione e dalla modernità: un tempo rettilineo, che proietta l'individuo in un'affannosa corsa in avanti con un continuo avvicendarsi di incontri, situazioni e imprevisti, senza più la protezione offerta dalla circolarità, dall'«eterno ritorno» che esso assume nella vita rurale (Eliade, 1968). Anche in giorni a noi più vicini, il tempo resta un ingrediente fondamentale per tante canzoni, secondo quella tripartizione che ci ha proposto la fenomenologia: *protensione*, il tempo futuro che ci aspettiamo, *ritensione*, il tempo che sta alle nostre spalle, *presentazione*, il tempo che viviamo nel momento presente (Husserl, 1997: 187).

In generale, però, le canzoni riescono ad esprimere una, al massimo due, di queste dimensioni. Per esempio, in *Quando verrà Natale*, un brano di Antonello Venditti del 1974, lo sguardo è puntato tutto sul futuro: «Quando verrà Natale, tutto il mondo cambierà. / Quando verrà Natale, tutto sorriderà».

In *Avec le temps*, di Léo Ferré (pubblicata nel 1971), l'attenzione è per il passato, con l'amara considerazione che tutto ha una fine ma che, in fondo, è giusto così:

Avec le temps
Avec le temps, va, tout s'en va
On oublie le visage, et l'on oublie la voix
Le cœur, quand ça bat plus
C'est pas la peine d'aller chercher plus loin
Faut laisser faire, et c'est très bien[1].

In *Time*, dei Pink Floyd, inserita nel celeberrimo album *The Dark Side of the Moon* (1973), la riflessione è orientata sul presente:

Ticking away the moments that make up a dull day
You fritter and waste the hours in an offhand way
Kicking around on a piece of ground in your hometown
Waiting for someone or something to show you the way[2].

Yesterday (Lennon-McCartney), la celeberrima canzone dei Beatles del 1965, riesce invece ad agganciare, in maniera chiara, passato e presente:

[1] Col tempo tutto se ne va/ci si dimentica del viso, ci si dimentica della voce/il cuore, quando non batte più/non vale la pena di andare a cercare più in là/bisogna lasciar fare ed è bene così (Tutte le traduzioni sono a cura dell'autore del saggio [n.d.c.]).

[2] Contando i momenti che passano in un giorno noioso/butti via e sprechi le ore senza curartene/vagando per la tua città/aspettando qualcuno o qualcosa che ti faccia vedere cosa fare.

Yesterday
All my troubles seemed so far away
Now it looks as though they're here to stay
Oh, I believe in yesterday
Suddenly
I'm not half the man I used to be
There's a shadow hangin' over me
Oh, yesterday came suddenly[3].

C'è però una canzone, anch'essa notissima, che magicamente compendia in un solo verso tutte le tre dimensioni temporali abbracciando l'intero 'farsi' del tempo, nel suo fluire dal passato al futuro attraverso il presente. Si tratta di *Con il nastro rosa* (Mogol-Battisti), tratta dall'album *Una giornata uggiosa* (1980) di Lucio Battisti.

Inseguendo una libellula in un prato
Un giorno che avevo rotto col passato
Quando già credevo di esserci riuscito
Son caduto
Una frase sciocca, un volgare doppio senso
Mi ha allarmato, non è come io la penso
Ma il sentimento era già un po' troppo denso
E son restato
Chissà, chissà chi sei
Chissà che sarai
Chissà che sarà di noi
Lo scopriremo solo vivendo

È dunque l'ultimo geniale verso, nella sua scontata ovvietà, a riuscire nell'impresa (tutto si scopre vivendo, evidentemente). E ci riesce così bene tanto da essere diventato proverbiale: una frase fatta che passa da decenni di bocca in bocca in un'epoca che, tra le sue particolarità, ha anche quella di aver assistito alla scomparsa dei proverbi, una volta espressione della saggezza popolare. I nuovi 'proverbi', in realtà, non sono più realmente dei proverbi quanto, piuttosto, dei detti, dei modi di dire che esprimono semplici constatazioni su ciò che accade, senza implicazioni morali o etiche. I vecchi proverbi, infatti, quelli attribuiti alle tradizioni folkloriche, erano delle vere e proprie sentenze e al messaggio aggiungevano anche un sottofondo 'educativo', spesso alquanto crudele:

[3] Ieri/Tutti le mie preoccupazioni sembravano lontane/Ora sembra che siano ancora qui per restarci/Oh, io credo in ieri/Improvvisamente/Non sono la metà di ciò che ero/C'è un'ombra che incombe su di me/Oh, ieri è venuto all'improvviso.

Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino (punitivo).
Chi rompe paga e i cocci sono i suoi (beffardo).
Tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare (scoraggiante).

I detti dei nostri tempi, invece, sono disincantati, si limitano a prendere atto di qualcosa e non hanno intenzioni didascaliche o pedagogiche. Essi vengono dalla cultura di massa, per esempio dalla televisione, come in questo motto continuamente ripetuto da uno dei protagonisti di *Quelli della notte*, trasmissione di grande successo degli anni Ottanta ideata e condotta da Renzo Arbore, e che è stato a lungo un tormentone:

«Non capisco ma mi adeguo».

Frasi fatte come questa sono però, di solito, alquanto effimere: durano qualche anno e poi spariscono per lasciare il posto ad altre che le sostituiranno nel linguaggio comune. Fa eccezione proprio «lo scopriremo solo vivendo», che viene non dalla televisione ma da una canzone ormai di oltre quarant'anni fa ma che ancora oggi si può udire nella chiacchiera quotidiana, quando ci si vuole disimpegnare da un'aspettativa, da una richiesta di tempi certi e prevedibili, da un obbligo: perché «vivendo» comunica proprio quel sovrapporsi di passato, presente e futuro che solo nel vivere si può esperire in quanto «vivere» (soprattutto nel suo gerundio «vivendo») è forse l'unico verbo che ci fa immediatamente percepire il fatto che il nostro presente è strettamente legato a ciò che ci siamo lasciati alle spalle e a ciò che ci aspetta, ma ci fa anche avvertire che la vita ha un ovvio margine di incertezza, di imprevedibilità che non possiamo controllare fino in fondo; ed è proprio a permetterci di poterci sganciare da un momento di imbarazzo ricorrendo a una frase scontata che, però, racchiude una profonda verità e, soprattutto, gode del prestigio di essere 'cantata': ed è forse a questo che si riferiva Pasolini quando parlava di «abiettamente poetico», riflettendo sulla canzone: in un momento in cui, quest'ultima, non godeva ancora del suo attuale status di poesia dei nostri tempi.

Bibliografia

AMODIO, A., RONCONI, M. (1999). *Lucio Battisti al di là del mito*. Roma: Arcana editrice.
CLEMENTE, P. (a cura di) (2001). *Oltre il folklore*. Roma: Carocci.
COLOMBO, F. (1998). *La cultura sottile*. Milano: Bompiani.
ELIADE, M. (1968). *Il mito dell'eterno ritorno* [1949]. Roma: Borla.
HUSSERL, E. (1997) *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (1936). Milano: Il Saggiatore.
FABIAN, J. (2000). *Il tempo e gli altri* [1983]. Napoli: l'ancora del mediterraneo.
SALVATORE, G. (2024). *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato* [1997]. Milano-Udine: Mimesis.

SEZIONE II

IDENTITÀ

Christian Uva

Il cinema italiano tra memoria e identità. Dispositivi narrativi e riscrittura del passato nazionale

Abstract
Il saggio indaga il rapporto tra cinema italiano, memoria storica e identità nazionale assumendo l'anacronismo, nell'accezione di Georges Didi-Huberman, come chiave di lettura. Lungo un percorso che muove dal presente verso le origini del muto, poi attraverso neorealismo, commedia, western politico, cinema degli 'anni di piombo', riscritture del nuovo millennio e animazione, si mostra come il 'sentimento del passato' del cinema italiano nasca dalla sovrapposizione di piani temporali eterogenei, dove memoria storica, collettiva e personale si intrecciano, restituendo un'identità nazionale sospesa tra nostalgia della tradizione e apertura, sempre incompiuta, al futuro.

Parole Chiave: Cinema italiano, memoria, identità nazionale, anacronismo, storia.

Abstract
The essay investigates the relationship between Italian cinema, historical memory and national identity, adopting anachronism, in Georges Didi-Huberman's sense, as its interpretive key. Following a path that moves from the present back to the origins of silent cinema, and then through neorealism, comedy, the political western, the cinema of the 'years of lead' and the rewritings of the new millennium, up to animation, it shows how Italian cinema's 'sense of the past' arises from overlapping heterogeneous temporal layers, where historical, collective and personal memory intertwine, returning a national identity suspended between nostalgia for tradition and an ever-unfinished openness to the future.

Keywords: Italian Cinema, Memory, National Identity, Anachronism, History.

Il rapporto del cinema con la storia non si lascia ricondurre a una semplice opera di ricostruzione del passato. Fin dalle sue origini esso si configura piuttosto come un terreno di tensione nel quale la rappresentazione di un'epoca lontana risulta incessantemente essere attraversata, e per così dire contaminata, dalle urgenze del presente. È in questa sovrapposizione di temporalità etero-

genee – in quell'anacronismo che Georges Didi-Huberman ha individuato come tratto costitutivo di ogni immagine[1] – che il cinema rivela la propria peculiare facoltà di interrogare la storia anziché limitarsi a illustrarla.

Una simile dinamica assume, nel caso italiano, una valenza particolare. Le immagini che il cinema dedica ai grandi snodi della vicenda nazionale – il Risorgimento, le due guerre mondiali, il fascismo, la Resistenza, gli 'anni di piombo' – non costituiscono soltanto un repertorio iconografico, ma si offrono come il luogo in cui prende forma, di volta in volta, una riflessione sull'identità nazionale concepita quale dimensione irrisolta e mai pienamente riconciliata. Dietro la spasmodica ricerca di un epos fondativo affiora così, con regolarità, il suo rovescio: il disinganno, la rivoluzione mancata, il racconto di un fallimento.

Le pagine che seguono intendono ripercorrere questa traiettoria assumendo l'anacronismo come chiave di lettura privilegiata. Attraverso una serie di casi esemplari – dal cinema muto all'animazione, dal neorealismo al western, dalla commedia al film d'autore contemporaneo – si cercherà di mostrare come il 'sentimento del passato' del cinema italiano si nutra costantemente di una stratificazione di piani temporali in cui memoria storica, memoria collettiva e memoria personale si intrecciano, restituendo l'immagine di un'identità nazionale perennemente sospesa tra la nostalgia di una tradizione e l'apertura, sempre incompiuta, verso il futuro. Va da sé che la misura del saggio impone una sintesi e, con essa, la rinuncia a ogni pretesa di esaustività; i film richiamati non possono dunque esaurire un repertorio assai più vasto, valendo piuttosto come tappe esemplari di un percorso che si è scelto qui di restituire per campioni significativi[2].

Un percorso a ritroso verso le origini di un'epica

A illuminare con singolare efficacia la questione al centro di questo saggio è stato in anni recenti un film come *Noi credevamo* di Mario Martone, uscito una prima volta nel 2010 e poi rilanciato nel 2011, in coincidenza con le celebrazioni dei centocinquant'anni dell'Unità d'Italia, nel quale si seguono le vite di tre giovani meridionali che, conquistati dal verbo mazziniano, scelgono di gettarsi nella lotta risorgimentale. Quell'entusiasmo iniziale, però, è destinato a incrinarsi e a rovesciarsi, passo dopo passo, in amarezza e violenza ed è proprio facendo delle loro parabole individuali il prisma attraverso cui leggere il faticoso venire al mondo della nazione che il regista costruisce il proprio racconto.

Pur essendo ambientato nel pieno Ottocento risorgimentale, il film lascia affiorare vistose incongruenze cronologiche: ora un ecomostro di cemento ar-

[1] Cfr. Didi-Huberman, 2007. Sull'anacronismo come compresenza di temporalità eterogenee nell'immagine cinematografica cfr. anche Dottorini, 2022, che rilegge la nozione, accanto a Didi-Huberman, alla luce della teoria warburghiana delle immagini.

[2] Sia consentito rinviare, per una trattazione più ampia della questione, a Uva, 2016 e Uva, 2026 (in corso di pubblicazione).

mato, ora la passerella metallica di una prigione, ora il neon sopra la saracinesca di un garage... Proprio per questo *Noi credevamo* funziona come una sorta di 'laboratorio' in cui l'idea stessa di film storico viene messa alla prova. Gli esempi citati testimoniano infatti la presenza sempre più fitta di segni del presente seminati per acuire l'esperienza che ogni film storico richiede in fondo allo spettatore: quella per cui, come ha scritto Peppino Ortoleva, «solo a condizione di lasciarsi prendere dall'anacronismo, di vivere [cioè] quel film come 'suo contemporaneo' [il pubblico] può davvero riandare, attraverso di esso, al passato» (Ortoleva, 1991: 61).

L'anacronismo, insomma, è la chiave che Martone non solo assume, ma porta alle estreme conseguenze. Il Risorgimento non viene semplicemente rievocato, bensì trattato come uno specchio puntato sul presente, utile soprattutto a sondare quelle forme di violenza politica e di radicalizzazione ideologica che hanno segnato l'Italia anche in altri suoi tornanti, a cominciare dagli 'anni di piombo'. La lettura 'eversiva' che il regista ne propone punta in tal senso a valorizzare appieno quello «straordinario montaggio di tempi eterogenei» (Didi-Huberman, 2007: 19) evocato da Didi-Huberman a proposito della capacità, propria di ogni immagine, di riconfigurare senza sosta il rapporto tra presente e passato.

Da qui si lasciano già intravedere retrospettivamente i nodi decisivi attorno a cui ruota qualsiasi tentativo di indagare lo sguardo che il cinema italiano ha rivolto, di epoca in epoca, alla storia e con esso il modo in cui il Paese ha cercato di fare i conti con quel 'problema' che è l'identità nazionale, dimensione rimasta strutturalmente irrisolta. Nel contesto italiano, in effetti, il legame fra cinema e storia ruota in larga misura attorno all'affannosa e mai conclusa ricerca di una tradizione condivisa, entro cui l'italianità si pone come bisogno di un epos da inventare. Lo si vede con chiarezza fin dagli esordi del cinematografo quando la politica di nazionalizzazione promossa dai governi del tempo porta per la prima volta in primo piano, sul terreno della cultura, l'interrogativo sull'identità e sul carattere degli italiani. Ed è allora che il cinema, accanto agli altri media, si offre come il mezzo più adatto a realizzare, almeno sul piano dell'immaginario, il celebre proposito attribuito a Massimo d'Azeglio, quello cioè di «fare gli italiani» dopo aver fatto l'Italia[3].

Ne è prova già *La presa di Roma* (1905) di Filoteo Alberini, che in sette quadri ricostruisce gli eventi del 20 settembre 1870, dall'apertura della breccia all'ingresso dei bersaglieri in città. Proiettato il 20 settembre 1905, trentacinque anni esatti dopo, davanti alla Breccia di Porta Pia, il film trasforma lo schermo in una sorta di altare laico della religione patriottica. E se il proposito dichiarato è quello di fissare la storia con la massima fedeltà, l'esito lo smentisce, perché il 1870 viene piegato alle esigenze ideologiche dell'Italia giolittiana, in quello scarto tra pretesa documentaria e funzione identitaria destinato ad accompagnare l'intero cinema storico italiano.

[3] La celebre formula – «Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani» – è tradizionalmente attribuita a Massimo d'Azeglio, benché non se ne conosca un'attestazione testuale certa.

Non meno significativo è il caso di *La guerra e il sogno di Momi* (1917) di Segundo de Chomón, cortometraggio che intreccia riprese dal vero e animazione in stop-motion per raccontare la Grande guerra filtrandola attraverso il sogno di un bambino. La cornice onirica consente di tradurre il conflitto in figure simboliche e alla portata di tutti e rivela con quanto anticipo il cinema italiano avesse compreso la potenza dell'allegoria per immagini, capace di tenere insieme intento didattico e propaganda, memoria e fantasia.

Sotto il fascismo poi, com'è noto, al cinema viene riconosciuto il rango di «arma più forte» – secondo la formula che Mussolini riprende da uno slogan di Lenin – cui si assegna in via prioritaria il compito di rinverdire un patrimonio di miti che affondano nel passato. Per restare al Risorgimento, ne è prova esemplare *1860* (1934) di Alessandro Blasetti, concepito come film dichiaratamente politico e animato, per ammissione del regista stesso, dal proposito di «evocare l'atmosfera del 1860 per molti aspetti simile a quella del 1920-1922 […] Nuclei isolati di patrioti e di ribelli muti, decisi, votati alla morte resistono nella fiducia di un Uomo che convoglierà le loro forze e altre ne attirerà fatalmente quando porterà la realtà politica attuale dal campo della discussione a quello dell'azione» (Blasetti, 1933).

L'operazione appare ancora più nitida nella versione originale del film, dotata di un finale – poi soppresso nel rimontaggio del 1951 – in cui veri reduci garibaldini compaiono ad assistere a una sfilata di camicie nere alla Farnesina. Esattamente come in Martone, anche qui un'epoca si insinua dentro l'altra producendo una diversa declinazione di anacronismo, da cui nasce una saldatura fra tempi storici dal significato politico tutt'altro che velato. Il testimone che passa da una 'camicia' all'altra dà corpo, infatti, alla narrazione mitica costruita dal regime, quella che riconosce in Mussolini e nel fascismo l'esito necessario del cammino aperto dall'unità nazionale.

Il rovescio del mito tra disillusione neorealista e maschere di genere

Negli anni che seguono, all''illusione retrospettiva' con cui il fascismo aveva preteso di dare soluzione al nodo dell'identità nazionale il neorealismo contrappone la concretezza del presente, adottando uno sguardo sulla storia quanto mai ravvicinato, come mostrano anzitutto le opere di Vittorio De Sica e di Roberto Rossellini. In entrambi i percorsi, però, si fa strada per gradi un fondo di disillusione. In Rossellini lo si coglie nel tragitto che dalla trilogia neorealista – *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Germania anno zero* (1948) – conduce a quella della 'solitudine' – *Stromboli* (1950), *Europa '51* (1952), *Viaggio in Italia* (1954) –, dove a dominare è una dimensione individuale sottratta alla storia; in De Sica è *Ladri di biciclette* a sancire senza appello quel disinganno. Non a caso la marca della bicicletta rubata è Fides, nome tutt'altro che neutro che fa del film, per riprendere le parole di Piero Cavallo, «la storia di una 'sconfitta annunciata', di un tentativo […] di ritrovare, in una società divenuta incomprensibile e ostile, un filo d'Arianna, una 'fede'» (Cavallo, 2009: 219) per l'appunto. Vale poi la pena di ricordare che il film esce in un anno spartiacque per il Paese, quel 1948 che, dopo aver visto entrare in vigore la Costituzione,

con il quarto governo De Gasperi segna la rottura dell'unità resistenziale e, non casualmente, anche l'esaurirsi della spinta propulsiva del neorealismo.

Con Luchino Visconti, al contrario, si accede a una vera e propria deriva antistorica, come dimostra *Senso* (1954), film profondamente gramsciano tanto per la sua vocazione nazional-popolare quanto per il tema portante del Risorgimento inteso come 'rivoluzione mancata'. In questa prospettiva l'opera segna una cesura nel modo di rappresentare la vicenda risorgimentale e, più in generale, la storia nazionale: da qui in avanti, infatti, quel nodo storico-politico sarà sempre più adoperato come uno 'schermo' su cui proiettare a ritroso la delusione e l'amarezza nei confronti del presente. Tutto questo tocca il suo vertice in *Il gattopardo* (1963), il film con cui Visconti torna una seconda e ultima volta in quel passato scegliendo, non a caso, di appoggiarsi a un esempio per eccellenza di «romanzo antistorico» (Spinazzola, 1990) quale quello rappresentato dall'omonimo testo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

A confermare quanto a lungo il Risorgimento abbia funzionato da specchio mutevole dell'identità nazionale è anche *La lunga calza verde* (1961) di Roberto Gavioli, cortometraggio in animazione nato da un'idea di Cesare Zavattini. Qui il disegno animato, con la sua grafica venata di ironia e refrattaria alla retorica, ribalta il Risorgimento in un racconto corale di fili, colori e gesti che 'ricuciono' l'Italia per mano del 'grande tessitore' Cavour, per riprendere la nota immagine di Denis Mack Smith (cfr. Mack Smith, 2001). Come il coevo *Viva l'Italia* (1961) di Rossellini, anche il film di Gavioli muove da un dichiarato intento pedagogico fondato sulla convinzione che solo una conoscenza rigorosa del passato consenta di orientarsi nel presente; soltanto che, dove Rossellini persegue la chiarezza attraverso il rigore documentario, Gavioli punta sulla leggerezza del cartoon, adottando lo stile dell''animazione limitata' di matrice UPA (United Productions of America), fatto di disegni bidimensionali e colori piatti in netta contrapposizione al realismo disneyano. Un registro comico che tuttavia non rinuncia ai toni drammatici, come quando ad esempio le fucilazioni e i martirî dei patrioti vengono accompagnati dalle note del *Va', pensiero*.

Nel frattempo, nella seconda metà degli anni Cinquanta, con il profilarsi dell'ipotesi di una stagione riformista, era tornato lentamente a crescere l'interesse per la storia nazionale più recente. Ne è dimostrazione il Leone d'Oro assegnato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1959, *ex aequo*, a *La grande guerra* di Mario Monicelli e a *Il generale Della Rovere* di Rossellini, due film che, eletti a simbolo di una rinascita del cinema italiano, mettono mano ai due passaggi più laceranti della prima metà del Novecento: da un lato la Grande guerra, dall'altro il nazifascismo. In entrambi i casi l'epica viene scardinata dall'interno: Monicelli racconta il primo conflitto mondiale 'dal basso', affidandolo a due antieroi della «sana paura»[4], Busacca e Jacovacci (Vittorio Gassman

[4] La formula, in origine di segno spregiativo, fu coniata da Paolo Monelli sulle pagine de «La Stampa» (Monelli, 1959) nel pieno della polemica che accompagnò il film fin dalla lavorazione. Sulla prospettiva comica e antieroica di Monicelli cfr. De Leva, 2018: 125-139.

e Alberto Sordi), il cui sacrificio finale non è una conversione retorica ma l'esito di una solidarietà vissuta lontano da ogni proclama; Rossellini, dal canto suo, segue la parabola di un truffatore (Vittorio De Sica) costretto dai tedeschi a impersonare il generale, che proprio nella finzione finisce per scoprire una dignità e un coraggio autentici. A imporsi, in concreto, è dunque lo sguardo ravvicinato sulle vicende minime, sorretto da un'attenzione psicologica e morale che spegne sul nascere ogni tentazione di affresco epico. È quanto accade anche nei film che, fra il 1960 e il 1963, guardano alla Resistenza in un arco tematico che spazia dalla viltà borghese di *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini, 1960) all'eroismo casuale di *Un giorno da leoni* (Nanni Loy, 1961), fino alla disillusione di *La ragazza di Bube* (Luigi Comencini, 1963). Una residua carica epica sopravvive semmai nell'insurrezione popolare di *Le quattro giornate di Napoli* (Loy, 1962) e nella resistenza attiva di *Il terrorista* (Gianfranco De Bosio, 1963), con il capo gappista interpretato da Gian Maria Volonté. Il gesto più spiazzante resta però quello dell'esordio di Giuliano Montaldo, *Tiro al piccione* (1961), tratto dall'omonimo romanzo di Giose Rimanelli, che osserva la guerra civile 'dalla parte sbagliata', assumendo il punto di vista di un giovane arruolatosi nella Repubblica Sociale e sottraendo così la rappresentazione del fascismo di Salò alla pura caricatura, nel tentativo di comprenderne le ragioni umane senza per questo assolverle.

Lo spazio per costruire un mito, dunque, si sposta semmai sulla figura del 'bravo italiano', vero luogo comune nazionale in cui tentare di radicare un'ideale finzione storica. *Italiani brava gente* è proprio il titolo del noto film con cui Giuseppe De Santis ricostruisce, nel 1964, le traversie di un reggimento – costituito da uomini giunti da ogni parte d'Italia – gettato nella rovinosa 'campagna di Russia' fra il 1941 e il 1943. Quegli stessi 'bravi italiani' popolano peraltro, sul fronte della commedia, il fitto filone che a inizio anni Sessanta prende di petto la stagione fascista, come succede in *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini, *Una vita difficile* (1961) e *La marcia su Roma* (1962) di Dino Risi, *Il federale* (1961) di Luciano Salce, *Anni ruggenti* (1962) di Luigi Zampa. Opere che, ciascuna a suo modo, provano a fare i conti con una fase storica intesa non già come crociana 'parentesi', bensì quale componente costitutiva e duratura del carattere nazionale, lasciando affiorare quella tensione che Maurizio Grande sintetizzava nell'opposizione tra il fondale tragico su cui si staglia la società civile e il proscenio comico sul quale agisce la vita individuale (cfr. Grande, 2003a).

La stessa tensione attraversa il western all'italiana, altro genere popolare di quegli anni, dove uno sguardo a suo modo anacronistico contamina senza sosta epoche lontane. È ciò che accade soprattutto nello 'zapata western', ambientato sulla carta nel Messico della rivoluzione di primo Novecento ma di fatto tutto centrato sulla Resistenza italiana al nazifascismo, riletta a sua volta alla luce dell'immaginario popolato dalle nuove icone politiche degli anni Sessanta. Si vedano titoli quali *Quien Sabe?* (1966) di Damiano Damiani o le trilogie politiche di Sergio Sollima (*La resa dei conti*, 1966; *Faccia a faccia*, 1967; *Corri uomo corri*, 1968) e Sergio Corbucci (*Il mercenario*, 1968; *Vamos a matar, com-*

pañeros, 1970; *Che c'entriamo noi con la rivoluzione?*, 1972), in cui campeggia un Tomas Milian simil-Che Guevara, ma anche l'impossibile mito rivoluzionario al centro di *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone oppure *Requiescant* (1967) di Carlo Lizzani, in cui a vestire i panni di un prete rivoluzionario è nientemeno che Pier Paolo Pasolini.

E a proposito di quest'ultimo, estremamente complesso, com'è noto, è il rapporto con la storia che si avverte anche nel suo cinema; una relazione lacerante e contraddittoria in cui l'adesione razionale al grande corso storico entra in collisione con l'attrazione viscerale per un'esistenza che vive ai suoi margini e che solo lì riesce a fiorire. Ecco allora i 'contadini inurbati' di *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), protagonisti di una pre-storia retta da una concezione pagana del tempo, alla quale si oppone la storia vera e propria, quella che impone il tempo lineare e razionale del progresso, decretando per ciò stesso la scomparsa del mondo arcaico, prerazionale e preindustriale. Di qui in definitiva il rapporto 'straziato' di Pasolini con la storia, destinato a sfociare, proprio in un 'film storico' come *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), in una pulsione di morte che certifica la fine senza ritorno di quel mondo mitico vagheggiato nelle opere precedenti.

La storia come trauma, dal 'monumento' agli 'anni di piombo'

Dal secondo dopoguerra in poi, insomma, il cinema italiano guarda alla storia sempre più come a un 'problema', in cui i nodi mai sciolti dell'identità nazionale, irrigiditisi col tempo, partoriscono rappresentazioni via via più dure, radicali, segnate dal trauma. Di fronte a tutto ciò una via d'uscita sembra essere quella della fuga dentro una storia e un tempo fattisi 'monumento'. È quel che succede in *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, affresco maestoso nel quale la lunga e ostinata rincorsa di un respiro epico che, come si è visto, attraversa tutto il cinema italiano, pare finalmente raggiungere una meta. Il film ripercorre la parabola che dal mondo contadino pasoliniano degli inizi del secolo, pre-politico e pre-storico, conduce al formarsi di una piena coscienza storico-politica: dal 27 gennaio 1901, giorno della morte di Verdi in cui nascono il padrone Alfredo (Robert De Niro) e il contadino Olmo (Gérard Depardieu), alla Liberazione, i contadini della bassa emiliana diventano classe, mentre il rapporto tra i due protagonisti sopravvive a ogni frattura storica senza mai cancellare quella di classe. In questo processo un ruolo decisivo spetta agli stessi strumenti tecnici ed espressivi del film e segnatamente al carrello che, soprattutto nella prima parte, secondo quanto osserva Grande, «è usato come un 'agente epico', al pari della musica», riuscendo a trascinare «lo spettatore dentro la forma ampia della Leggenda che ingloba la Storia» (Grande, 2003b: 103).

Anche nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani è anzitutto la materia espressiva e tecnica del film a fare da diaframma tra gli autori e la loro meditazione su identità nazionale, politica e società. Nascono così film come *Allonsanfàn*

(1974) e *La notte di San Lorenzo* (1982), in cui riemergono i due tornanti cruciali della vicenda nazionale: il Risorgimento e la Resistenza. *Allonsanfàn*, anche per il suo respiro melodrammatico, riporta la memoria a *Senso* e al suo 'decadentismo storico'; *La notte di San Lorenzo*, invece, appare come l'ultimo, disperato tentativo di scovare nel passato del Paese le premesse di un racconto mitico. Ne è prova esemplare la sequenza del fascista trucidato dai contadini in armi tra le spighe di grano, che si trasfigura in un'*Odissea* tra i campi toscani, dove le lance degli eroi achei si conficcano nel corpo dell'avversario...

Con i convulsi anni Settanta il racconto del passato si nutre della saldatura tra memoria storica, da un lato, e memoria collettiva e personale, dall'altro. È quanto avviene nel cinema di Ettore Scola, dominato dalla completa 'permeabilità' tra il tempo-spazio della grande storia e quello delle storie minute. *C'eravamo tanto amati* (1974), *Una giornata particolare* (1977), *La famiglia* (1987), fino a *Concorrenza sleale* (2001), puntando in prevalenza su una corda nostalgica, tornano tuttavia a ribadire, ancora una volta, l'amarezza verso le leopardiane «magnifiche sorti e progressive» della storia italiana.

Varcata la soglia degli anni Ottanta, la reiterata attenzione al tema del terrorismo alimenta un senso di totale smarrimento di fronte alla storia, presente e passata, attraversata sotto traccia, ancora una volta, dalla questione resistenziale. La guerra partigiana, richiamata in causa dalla stagione della lotta armata, tuttavia non è più il territorio mitico su cui poggiare una rinnovata coscienza nazionale. In vari film significativi del periodo la Resistenza viene anzi assimilata a una vuota retorica recitata dai 'padri' e, insieme a loro, finisce sul banco degli imputati messi sotto processo dalle nuove generazioni, come si osserva in opere emblematiche quali *Caro papà* (1979) di Risi, *Colpire al cuore* (1982) di Gianni Amelio o *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981) di Bertolucci. In tutti questi film opera lo schema edipico – il conflitto, insieme generazionale e ideologico, tra padri ex partigiani e figli intolleranti verso le loro presunte ambiguità – assunto come strumento per risalire alle radici del terrorismo. Va rilevato peraltro che negli ultimi due titoli a questo schema si affianca una forte riflessione metalinguistica sul difficile accedere del cinema alla storia di quegli anni: il binocolo con cui, ne *La tragedia di un uomo ridicolo*, l'industriale Primo Spaggiari (Ugo Tognazzi) crede di osservare il rapimento del figlio e la macchina fotografica con cui, in *Colpire al cuore*, il giovane Emilio (Fausto Rossi) prova a documentare il rapporto torbido tra il padre, professore universitario (Jean-Louis Trintignant), e la fiancheggiatrice di un gruppo armato, diventano a tutti gli effetti i simboli di una palese difficoltà di 'vedere' e, ancor più, decifrare la realtà, in una situazione di completa paralisi davanti a un mondo confuso e sfuggente.

Del resto è proprio la mediazione tecnica, visiva o audiovisiva, a stare al centro del problematico rapporto che il cinema italiano degli anni Ottanta intrattiene col passato, condizionato – in perfetta logica postmoderna – dal senso ormai pervasivo di 'fine della storia' tipico di quel clima culturale e al tempo stesso da una spinta all'indietro che pone in primo piano una forte tonalità nostalgica e deformante. Da qui la rievocazione mitica del passato, e degli anni

Sessanta in particolare – immaginati come un Eden in cui ogni 'miracolo' era ancora a portata di mano –, che si traduce, come dimostra in modo esemplare *Sapore di mare* (1982) di Carlo Vanzina, in una percezione filtrata da una «memoria di consumatori» (Morreale, 2009: 150-151) perlopiù televisivi, propensa a virare il ricordo verso il trash e il vintage. In tale operazione il passato non viene propriamente ricostruito, bensì ricomposto come un mosaico di canzoni, mode, oggetti e pose, secondo una logica che ne smorza ogni potenziale attrito storico. La mediazione audiovisiva, allora, non si limita a rappresentare la memoria perché finisce per produrla e modellarla, sostituendo all'esperienza storica un immaginario già visto, già ascoltato, già consumato. La nostalgia che ne deriva non guarda dunque al passato in quanto tale, ma a una sua versione filtrata dallo schermo, dove il ricordo coincide con la citazione e l'adolescenza perduta si confonde con il repertorio mediale che l'ha accompagnata. La logica del resto non cambia mai: ci si rifugia nel passato perché il presente disorienta e resta indecifrabile. Lo conferma anche l'ultimo film di Sergio Leone, *C'era una volta in America* (1984), dove il regista prende dichiaratamente le parti del protagonista Noodles (Robert De Niro), di cui Francesco Mininni ha scritto: «mentre la Storia va avanti, [...] rimane quello di sempre. […] Non è un reazionario o un nostalgico, ma soltanto un patetico idealista destinato a non lasciar traccia del suo passaggio nella Storia» (Mininni, 1994: 27).

La riscrittura del passato nel nuovo millennio

Se per Leone il passato diventa un riparo, lo spazio di una resistenza tutta personale allo scorrere del tempo, negli anni a venire esso cessa di essere semplice rifugio per farsi materia viva da interrogare e riscrivere in forma 'umanizzata', ripulita cioè di ogni pretesa di esattezza o fedeltà e ricollocata in una dimensione spiccatamente soggettiva, retta dal libero gioco dell'immaginazione e dall'arbitrio nei riguardi della storia stessa. Caso esemplare in tal senso è il cinema recente di Marco Bellocchio, con la sua postura 'sacrilega' nei confronti del dato storico. Basti pensare a *Buongiorno, notte* (2003) e alla successiva serie *Esterno notte* (2022); l'uno e l'altra costruiti intorno all'*affaire Moro* e percorsi da una sovrapposizione di registri espressivi e di piani temporali eterogenei, come dimostra paradigmaticamente la sequenza di *Buongiorno, notte* in cui la brigatista (Maya Sansa) legge la struggente lettera dello statista democristiano destinata alla moglie. Moro viene qui accostato ai condannati a morte della Resistenza, in un montaggio che sovrappone alla sua figura immagini tratte da *Paisà* (1946) di Rossellini, da *Tre canti su Lenin* (1934) di Dziga Vertov e da filmati di repertorio sulla Resistenza. Del resto, per dirla con Jacques Rancière, «la molteplicità delle linee di temporalità […] è la condizione [stessa] dell'agire storico» (Rancière, 1996: 67-68).

Non diversamente lavora Bellocchio in un altro film storico del nuovo millennio, *Vincere* (2009), dove la vicenda privata e rimossa di Ida Dalser e del

suo rapporto con un giovane Benito Mussolini diventa il luogo privilegiato per interrogare la genesi dell'immaginario fascista e la sua precoce vocazione mediatica, fino a mostrare come l'immagine preceda e modelli il soggetto storico, imponendosi quale dispositivo di dominio. Sulla stessa linea, e ancora nel segno del fascismo, si colloca la serie televisiva *M. il figlio del secolo* (2025) di Joe Wright, tratta dall'omonimo romanzo di Antonio Scurati, dove l'ascesa del regime viene restituita come fabbricazione simbolica del potere e messa in scena di una soggettività che prende corpo nello sguardo in macchina, rivolto senza mediazioni allo spettatore. La forma seriale amplifica questa logica per accumulo e reiterazione, facendo affiorare la dimensione performativa del comando prima ancora della sua articolazione storica e convertendo il racconto delle origini in una riflessione sul presente, tanto politico quanto mediatico.

Un'ultima immagine: il disegno (animato) della memoria

Si vuole concludere questo itinerario tornando all'animazione, che negli ultimi anni si è affermata, anche nel dibattito accademico, come una delle forme più pervasive del panorama audiovisivo contemporaneo e, al tempo stesso, tra le più capaci di tenere insieme quei piani temporali eterogenei su cui si è argomentato, dando corpo all'anacronismo costitutivo delle immagini cinematografiche. Ne offre una sintesi poetica esemplare *Invelle* (2023) di Simone Massi, opera nella quale la libertà espressiva del disegno animato si rivela il mezzo più adatto a scandagliare la memoria, personale e collettiva insieme, annodando tempi diversi e registri simbolici variegati. In questo quadro trova largo spazio la Resistenza ma anche lo stragismo neofascista e il terrorismo rosso, nella prospettiva di una meditazione sulle loro ripercussioni emotive e simboliche sulle generazioni successive. Lo si vede in particolare, ancora una volta, sul piano della rappresentazione del caso Moro: il sequestro e la morte dello statista democristiano per mano delle Brigate Rosse affiorano nella sequenza del ritrovamento del cadavere dentro un bagagliaio, restituita con quel tratto inciso e materico che è la cifra di Massi. L'episodio non viene isolato come singolo fatto di cronaca, ma assunto quale ferita impressa nel corpo del Paese, capace di aprire una faglia profonda che attraversa il tempo e si propaga nei legami familiari e nello stesso modo di guardare al passato.

Si tratta, ancora una volta, di quella complessità e sovradeterminazione delle immagini su cui poggia il loro intrinseco anacronismo. Si torna così a quella stratificazione quasi archeologica in cui – come già lasciava intuire l'operazione messa in atto da Martone in *Noi credevamo* menzionata all'inizio – sembra condensarsi lo statuto contraddittorio dell'identità italiana, ossia lo sforzo affannoso, e in ultima istanza vano, di riconquistare una tradizione e, nello stesso gesto, la volontà di schiudere il passato nazionale al futuro, anche quando ciò significa affrontare il fatale racconto di un fallimento.

Bibliografia

Blasetti, A. (1933, 23 maggio). Confidenze di Blasetti. *La Stampa*.

Cavallo, P. (2009). *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*. Napoli: Liguori.

De Leva, G. (2018). Monicelli e la memoria della Grande Guerra. *Italianistica Debreceniensis*, 24, 125-139.

Didi-Huberman, G. (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.

Dottorini, D. (2022). *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini*. Cosenza: Pellegrini.

Grande, M. (2003a). *La commedia all'italiana.* (Caldiron O., a cura di), Roma: Bulzoni.

Grande, M. (2003b). *Il cinema in profondità di campo.* (De Gaetano R., a cura di), Roma: Bulzoni.

Mack Smith, D. (2001). *Cavour. Il grande tessitore dell'Unità d'Italia*. Milano: Bompiani.

Mininni, F. (1994). *Sergio Leone*. Milano: Il Castoro.

Monelli, P. (1959, 10 gennaio). Due eroi della sana paura in un film che si dice italiano. *La Stampa*.

Morreale, E. (2009). *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*. Roma: Donzelli.

Ortoleva, P. (1991). *Cinema e storia. Scene dal passato*. Torino: Loescher.

Rancière, J. (1996). Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel*, 6, 53-68.

Spinazzola, V. (1990). *Il romanzo antistorico*. Roma: Editori Riuniti.

Uva, C. (2016). Storia. In De Gaetano, R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita (Vol. 3)*, Milano: Mimesis, pp. 163-227.

Uva, C. (2026, in corso di pubblicazione). *La storia nel cinema italiano*. *Dal muto a oggi*. Roma: Carocci.

Ilaria A. De Pascalis

Temporalità queer e soggettività complesse nelle serie contemporanee

ABSTRACT
Il saggio analizza il rapporto tra temporalità queer e complessità delle soggettività nella serialità audiovisiva contemporanea. Partendo dal dialogo tra studi sulla complessità e le teorie queer, propone di leggere alcune serie come dispositivi di riscrittura dell'esperienza temporale, capaci di mettere in discussione modelli lineari, teleologici ed eteronormativi del tempo. Attraverso i casi di *Tales of the City*, *Pose*, *Prisma*, *We Are Who We Are* e *Sense8*, il saggio individua tre configurazioni principali della temporalità queer: la riscrittura genealogica del passato, la rielaborazione della futurità nei racconti adolescenziali, e l'apertura verso forme di temporalità cinestetica ed estatica.

PAROLE CHIAVE: Temporalità queer, serialità audiovisiva, complessità, soggettività ed esperienza, futurità, genealogia e memoria.

ABSTRACT
This article investigates the relationship between queer temporality and complex subjectivities in contemporary audiovisual seriality. Drawing on both complexity studies and queer theory, it argues that contemporary series operate as devices for the reconfiguration of temporal experience, challenging linear, teleological, and heteronormative conceptions of time. Through the analysis of *Tales of the City*, *Pose*, *Prisma*, *We Are Who We Are*, and *Sense8*, the essay identifies three main forms of queer temporality: the genealogical rewriting of the past, the reworking of futurity in teen narratives, and the exploration of kinesthetic and ecstatic temporalities.

KEYWORDS: Queer temporality, Audiovisual Seriality, Complexity, Subjectivity and Experience, Futurity, Genealogy and Memory.

A partire soprattutto dai primi anni del Duemila, il racconto audiovisivo seriale ha assunto un ruolo di particolare impatto nell'immaginario europeo e nordamericano, entrando nella quotidianità crossmediale come elemento spesso dominante, pervasivo e diffuso dei consumi collettivi. In particolare, molti dei titoli che hanno avuto un ruolo dirompente nel discorso pubblico (si pensi al valore di esperienza collettiva avuto da una serie mainstream come

Lost, creata da J. J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber e trasmessa su ABC dal 2004 al 2010) sono stati caratterizzati da forme di sperimentazione e manipolazione radicale nell'organizzazione spazio-temporale del racconto, definite attraverso la formula della 'complessità narrativa'. Nell'interpretazione più popolare, quella poetica proposta da Jason Mittell nel 2015 (ispirata alle riflessioni di Kristin Thompson, 2003), viene sottolineato come in generale le forme seriali richiedano un tipo di fruizione basata sulla frammentarietà, producendo un'esperienza culturale strutturalmente non-continuativa e non-lineare (Mittell, 2017: 20). A questo, si aggiunge il fatto che, dai primi Duemila, le forme seriali hanno opposto sistematica resistenza alla ricorsività degli episodi autoconclusivi, a favore invece di intrecci estesi su archi di varia grandezza (da pochi episodi a tutte le stagioni di un titolo), con ampi riferimenti a backstories – talvolta proposte tramite flashback veri e propri – e continui rilanci e proliferazioni di linee narrative che da secondarie e di collegamento divengono centrali nell'esperienza di fruizione (Mittell, 2017: 49).

Le soggettività queer e la complessità

Fra gli aspetti a mio avviso accennati ma non sufficientemente esplorati da Mittell, c'è proprio la specificità del modello di configurazione di soggettività attivata dalla complessità di queste forme seriali. In diversi casi, parte dell'esperienza di fruizione infatti non è tanto legata alla ricostruzione di linee narrative estese, molto spesso troppo fumose e talvolta anche incoerenti; piuttosto, quello che attira parte del pubblico è una relazione articolata con personaggi caratterizzati da intensità emotiva e affettiva, con cui abitare mondi narrativi pervasivi e relazionarsi sulla base di dinamiche di identificazione, desiderio e contatto che attivano processi psichici profondi in chi guarda. In tal senso, le soggettività proposte da queste forme seriali sono propriamente complesse, ovvero composte da un intreccio di elementi eterogenei, frammentati e interdipendenti al tempo stesso, che rimettono in discussione le coordinate dello spazio e del tempo (Morin, 2017: 50); soggettività che non possono essere definite secondo tratti essenziali e statici, e di cui si valorizzano soprattutto i rapporti e le interazioni.

Questo tipo di relazione però si incardina strutturalmente nella specificità delle forme del linguaggio e dei modelli industriali proposti dalle singole serie: il modo in cui il pubblico si relazionerà a personaggi presenti in una serie di genere ben definito (medical, legal, procedural e così via), distribuita da un network generalista magari per più di un decennio, non potrà essere paragonabile alle forme intensive di alcune serie limitate a pochi episodi, pubblicati su una piattaforma per lo streaming online, che coinvolge possibilmente figure divistiche e personalità creative di prestigio grazie a budget più elevati.

Le forme del tempo – sia quello narrato che quello della produzione e distribuzione – determinano pertanto in modo radicale sia gli aspetti contenu-

tistici che quelli dell'esperienza di fruizione della serialità contemporanea, e richiedono di portare grande attenzione a questioni linguistiche e stilistiche, oltre che industriali e culturali di ciascun titolo. Le circostanze della distribuzione e della fruizione, le strutture culturali in cui si inseriscono, le forme produttive e mediali concorrono, assieme al linguaggio, a garantire un impatto imprescindibile nell'immaginario condiviso contemporaneo. Si sta adottando in questo caso l'idea di immaginario proposta da Paolo Bertetto nei suoi studi sul cinema, ovvero quegli orizzonti dell'esperienza in cui la dimensione fenomenica non può prescindere dalle configurazioni diegetiche e dalle forme fantasmatiche della produzione soggettiva (Bertetto, 2010: § 5).

Si tratta di un modello che propone a sua volta una forma di soggettività complessa, che è impossibile descrivere in modo lineare come sommatoria di elementi, ma che sicuramente è determinata da dinamiche che potremmo definire, sulla scorta del femminismo di bell hooks, intersezionali (bell hooks, 1998): modelli relazionali – sia con persone che con personaggi, ma anche con ambienti, culture, contesti, formazioni discorsive e dispositivi dell'esperienza, senza dimenticare il ruolo della dimensione affettiva e intensiva, nonché delle emozioni nella loro stratificazione culturale oltre che emotiva. Le forme seriali in questo senso divengono un ambiente privilegiato di incontro e tessitura di queste relazioni, mobilitando circolazioni energetiche, emotive e narrative che vanno a coinvolgere personaggi, pubblici e personalità tecniche e creative che contribuiscono alla produzione di questi oggetti audiovisivi. Non va dimenticato infatti che, come proposto da Deidre Pribram, le scelte estetiche legate agli stili e alle espressioni culturali melodrammatiche che pervadono la serialità contemporanea contribuiscono alla ricchezza di un discorso culturale attraversato dalle emozioni, in una funzione che è sociale e produttrice di strutture condivise e di relazioni, oltre che personale o privata (Pribram, 2024: 8).

Questo tipo di soggettività segnata dall'affettività intensiva e dall'energia emozionale va a raffinare e specificare la proposta sviluppata da Judith Butler sul gender, secondo la quale le forme soggettive sono configurate da una dimensione performativa, per cui è la reiterazione di un agire condiviso, fra agentività e confinamento nel pensiero normativo, a determinare alcuni meccanismi che vengono poi fossilizzati nella proposta di una 'identità'. Si tratta di un modello che rifiuta qualunque essenzialismo, qualunque corrispondenza immediata fra elementi biologici, orientamenti del desiderio, forme culturali e una categoria concettuale ('essere donna' o 'essere uomo', ma anche 'essere italiana', oppure 'essere omosessuale'). Tale modello deriva piuttosto dal riconoscimento dell'azione di dinamiche di mis/identificazione, desiderio e pulsione proposte dalla psicoanalisi lacaniana, nonché dall'idea di soggettivazione come dispositivo culturale che è espressione di forme egemoniche e di articolazione del potere secondo quanto avanzato da Michel Foucault (Butler, 2014: 95). A questo proposito, Butler scrive che la psicoanalisi resta uno strumento privilegiato per osservare le dinamiche fantastiche (e fantasmatiche) che sono costitutive della relazionalità umana e le strutture energetiche e pulsionali che determinano il

nostro agire (Butler, 2014: 49-50). La spinta impoterante data dall'attraversamento consapevole e dalla performatività della dimensione fantasmatica si confronta costantemente in questo modello con le strutture di assoggettamento attivate dal pensiero egemonico, senza che questa contraddizione possa essere risolta. Euforia per la proliferazione delle identificazioni e dei desideri e malinconia per il conflitto che ne scaturisce, per le dinamiche di forclusione e ritorno a meccanismi dialettici che ne conseguono, la nostalgia e il dolore sono pertanto compresenti nella proposta di Butler (2013), e si tratta proprio delle forme di soggettività complessa che emergono dalla serialità più interessante e basata su linguaggi originali e innovativi.

Serialità e temporalità queer

Nello scenario tracciato da Butler, peraltro, la soggettività è prodotta proprio dalla ripetitività delle performance, dal loro ritorno con variazioni infinitesimali che possono farsi però portatrici di crepe nel dispositivo egemonico a favore di spiragli di sovversione e riscrittura, secondo una dinamica parodica basata sull'idea della ripetizione postmoderna e decostruzionista. Ed è proprio questo uno dei centri della mia proposta: comprendere in che modo le forme seriali e ricorsive, anche attraverso la scrittura della ripetizione-con-variazione, producano soggettività intersezionali e relazionali complesse, configurate attraverso desideri, identificazioni e misidentificazioni, idealizzazioni ed emozioni, affettività e sensazioni, e così via. Si vuole fare riferimento a un modello che tenga insieme analisi dei testi e delle forme dell'immaginario, ma non in funzione della leggibilità di un racconto o di traiettorie narrative, definite e stabili (De Pascalis, 2019). Ciò a cui faccio riferimento è piuttosto il principio per cui le serie contemporanee configurano l'esperienza spettatoriale attraverso la ripetizione produttiva e performativa di elementi ed episodi, che non sono solo dispositivi di significazione ma anche di attivazione della circolazione energetica (Shacklock, 2019: 522).

Secondo tale meccanismo, la serialità audiovisiva contemporanea permette innanzitutto di andare oltre l'accumulo, la somma o la successione degli episodi o delle figure narrate, a favore piuttosto della loro interazione, delle potenzialità aperte dalla rete di relazioni, emozioni, identificazioni, desideri, esperienze, affetti, sensazioni. È in questo scenario che si incardina una serie di racconti che riguardano personalità consapevolmente parte della comunità LGBTQIA+ e che si fanno anche portatori di una riscrittura delle traiettorie spazio-temporali e di alcune forme narrative più tradizionali basate su causalità, motivazione trasparente, coerenza dell'azione. Molta serialità contemporanea che si occupa di mettere in scena persone che si identificano come LGBTQIA+ diviene pertanto parte di un discorso condiviso di queerizzazione di linguaggi e forme di configurazione dell'esperienza, in un continuo rilancio fra tutte le soggettività coinvolte. Quindi, faccio qui riferimento all'idea di 'queer' come aggettivo e

verbo al tempo stesso, definita in modo molto efficace da Hannah McCann e Whitney Monaghan:

> an umbrella term to designate resistant and non-normative sexuality, seemingly unburdened from the separatist strains that had emerged around gay and lesbian identities. Maintaining a relation to its original meaning, reclaiming "queer" was about being different, but unapologetically so (McCann, Monaghan, 2020: 19).

Si tratta di intendere le forme queer come pratiche di resistenza al desiderio laddove usato come dispositivo di normatività socioculturale, di riscrittura dei percorsi di ciascuno e di produzione di genealogie e futurità, per ipotizzare modelli di presente che usino appunto la parola 'queer' come verbo: trasformativo, oppositivo, e produttore di nuove generatività. In questo senso, non si tratta solo di «essere diverse in modo sfrontato», ma anche di esserlo collettivamente, di fare incontrare le proprie differenze in pratiche militanti (Bernini, 2017). Si tratta insomma di uno stravolgimento condiviso dei punti di riferimento che permetta di riflettere in modo produttivo sul concetto di «orientamento» e «ri-orientamento queer», sia nei modelli soggettivi che spazio-temporali (Ahmed, 2006), e che si articola nelle forme del linguaggio audiovisivo mantenendone la leggibilità mainstream.

Infatti, oltre al presente dell'identificarsi come persone LGBTQIA+, oltre al qui-e-ora della militanza e della resistenza, la riflessione sulla temporalità nella configurazione esperienziale in termini di queerness ha prodotto una riflessione filosofica particolarmente ricca e originale negli ultimi venti anni. In particolare, è di grande interesse la proposta di Elizabeth Freeman, che sottolinea come la struttura eteronormata delle dinamiche sociali combinata alla «cronobiopolitica» si traduce in «crononormatività», un modello che collega i corpi temporalizzati a strutture sociali che producono narrazioni di movimento e cambiamento anche cicliche e comunque uniformi, basate su tappe condivise e performance socioculturali egemoniche (Freeman, 2010: 3-5). Freeman ricostruisce una genealogia degli studi che hanno pensato alle forme temporali secondo termini esperienziali, che coinvolgono anche gli aspetti sensoriali e percettivi, e dunque restituiscono una versione costantemente strappata e infestata del tempo stesso (Freeman, 2010: 9-10). La corporeità viene chiamata in causa nel suo essere punto di convergenza di forme complesse dell'esperienza, che tengono assieme appunto il qui-e-ora e la profondità, e propongono una soggettività che non è mai integra e coerente, bensì relazionale, mutevole, contraddittoria; una soggettività che reclama una radicale ridefinizione e riscrittura dei riferimenti spazio-temporali, perché la loro condivisione avvenga in termini di consapevolezza e non di adesione pedissequa e normativa a un canone universalizzante.

Vorrei quindi lavorare in questo contesto su tre modelli specifici di temporalità queer messa in scena da forme seriali contemporanee: il primo è quello

legato appunto alla rappresentazione del passato condiviso e alla tessitura di genealogie che facciano riemergere il posizionamento delle persone LGBTQIA+ convenzionalmente cancellate dalla storia raccontata egemonicamente. Una seconda tipologia è quella in cui l'apparente linearità normativa che lega assieme il racconto del coming-of-age di persone LGBTQIA+ con il coming out viene messo in discussione attraverso forme di anacronia, ripetizione, reiterazione, riscrittura. Infine, mi soffermerò su alcune forme di cinestetica che configura un tempo estatico, presente soprattutto in alcuni generi più vicini alla fantascienza, e che ancora una volta mettono in discussione in modo radicale l'idea di esperienza cronologica lineare dell'esistenza.

La riscrittura della storia, fra melodramma e performatività

Una parte importante dei racconti a tematica LGBTQIA+ degli anni successivi al Duemila riguarda la ricerca di ricostruzione delle storie di queste comunità, di tessuti temporali che vadano a intrecciare modelli alternativi rispetto all'eteronormatività canonica del racconto storico tradizionale. Ma, anche in questo caso, non si tratta soltanto di reclamare l'esistenza di persone LGBTQIA+ nel passato, ma di mobilitare questa storia in forme alternative di pensiero condiviso e collettivo, così da aprire crepe nei dispositivi egemonici del discorso culturale (Horvat, 2021). Questo tipo di pratiche di riscrittura sottolinea la qualità infestante e fantasmatica del passato nella quotidianità delle persone queer: attraverso il moltiplicarsi delle produzioni audiovisive, la permanenza della memoria, la dimensione di sofferenza e malinconia che la attraversano, la rivendicazione della validità di storie sistematicamente cancellate, attivano modelli affettivi ed emotivi strutturati in forme di immaginario più che di storiografia convenzionale.

È proprio in questa forma melancolica e irriverente al tempo stesso, resistente e affettiva che si manifesta il passato nell'ultima produzione dell'articolato franchise crossmediale queer *Tales of the City* (De Pascalis, 2023a). Nella serie prodotta da Netflix nel 2019, scritta da Lauren Morelli in relativa continuità con le precedenti edizioni televisive prodotte per Channel 4 a partire dai racconti e romanzi scritti da Armistead Maupin fin dagli anni Settanta, il passato si manifesta nella sua pluralità: in forma di veri e propri flashback, che infestano la quotidianità della sua protagonista Anna Madrigal; attraverso porzioni di racconti personali, provenienti da diversi personaggi, talvolta in contraddizione fra di loro, spesso comunque emotivamente carichi; nonché nella vera e propria raccolta di frammenti di storia orale da parte della figura di Claire Duncan, che sta dirigendo un documentario sulla storia della comunità di San Francisco. Oltre alle varie linee narrative legate alle traiettorie personali, la serie lavora proprio sul meccanismo di organizzazione del tempo e della storia nell'esperienza della comunità. In particolare, l'idea lineare e nostalgica della storia egemonica da parte di Claire, che da un lato anela a pos-

sedere, tramite la sua videocamera, un passato in via di gentrificazione e dissoluzione, e dall'altro vuole trovare cause e conseguenze di discriminazioni e pratiche resistenti della comunità secondo una impossibile rigidità, si scontra radicalmente con un tempo che è sia storia che memoria, esperienza vissuta e ricordo fallace, racconto parziale e riscrittura persino mendace, leggenda favolosa ancorata in emozioni e sofferenze fin troppo reali: insomma, una pratica queer e non lineare di tessitura quotidiana in costante movimento, attraversata da posizionamenti e punti di vista, che infesta il presente ed è proiettata verso le narrazioni future e che non può essere restituita in modo semplificato senza che ne venga snaturata.

All'interno quindi di una forma testuale che mantiene la sua leggibilità e una certa capacità di orientamento spazio-temporale per il pubblico, vengono introdotte pratiche di scrittura e di montaggio che sottolineano la pluralità e mobilità continua del racconto del tempo e dell'esperienza. In modo concettualmente simile possiamo interpretare l'articolato lavoro di riscrittura della comunità queer proposto da Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals nella serie *Pose*, trasmessa dal canale via cavo FX in tre stagioni fra il 2018 e il 2021. La serie è ambientata a New York fra il 1987 e il 1998, nel pieno dell'epidemia di AIDS, e racconta le storie di alcune delle protagoniste della scena dei *ball*, soprattutto persone LGBTQIA+ che ricostruivano forme alternative di famiglia organizzate in 'case'. La trama ha inizio, infatti, quando una donna trans*, Blanca, scopre di essere positiva all'HIV e decide di lasciare la House of Abundance e la Mother Elektra per divenire a sua volta Mother fondando la House of Evangelista, e lasciare una traccia del suo passaggio nelle vite di coloro che accoglie in questa sua nuova famiglia. Ogni episodio tesse relazioni complesse di ciascuna persona con il proprio passato, ma soprattutto si interroga in merito al futuro e all'eredità degli insegnamenti e dell'impatto sulla comunità, a fronte della strage compiuta dall'epidemia di AIDS. Inoltre, le forme melodrammatiche più legate agli aspetti narrativi si intrecciano con la spettacolarità affettiva delle pratiche performative dei *ball*, basate sulla parodia e sul Camp secondo la famosa lettura di Judith Butler (1996: 120) della 'fonte' di *Pose* che è il documentario *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1983). Questa tessitura trasforma fra l'altro le dinamiche di relazione e mis/identificazione fra le protagoniste in una competizione della messa in scena fantasmagorica del sé, accentuata dal lavoro di composizione angolata dell'inquadratura e dal montaggio ritmico delle gare. Si tratta di una letteralizzazione di quella produzione di favolosità storica di cui parla Freeman quando scrive: «Queers have, it is fair to say, fabricated, confabulated, told fables, and done so fabulously […] in the face of great pain» (Freeman, 2010: XXI-XXII).

Sia nel caso di *Tales of the City* che di *Pose*, le forme di rifrazione fra le soggettività coinvolte, di riconoscimento e identificazione, di rifiuto e discriminazione, accentuate dall'uso del montaggio intrecciato e della composizione delle inquadrature, sono il vero centro affettivo, emotivo e intensivo; e qui il riferimento è proprio all'intensificazione della relazione spettatoriale con l'au-

diovisivo attivata da quelle scelte estetiche orientate alla messa in scena di esperienze complesse, secondo l'idea proposta da Paolo Bertetto (2016). In questa accezione, l'intensità definisce quella circolazione di energie fra immagini spettacolari e pubblico, che attivano forme affettive oltre che di identificazione, e che è simile alla già citata riflessione di Pribram (2024: 15) sul rapporto della serialità contemporanea con le forme del melodramma. Per riscrivere il trauma di un momento in cui l'idea di futuro era spazzata via dalla malattia e dalla morte di tante persone nella comunità, gli immaginari contemporanei producono una nuova scrittura del passato che, nel confrontarsi con il dolore, non tralascia la bellezza della spettacolarità e la rivendicazione di sensualità e pratiche erotiche resistenti. La riscrittura del passato e della storia dunque passa attraverso una messa in scena che è al tempo stesso melodrammatica e Camp, in una proposta estetica basata sulla conoscenza condivisa che viene ri-mediata nel pastiche, nella parodia e nel drag, e sulla produzione di nuove forme culturali per la comunità LGBTQIA+ contemporanea. In questo modo, contribuiscono non soltanto a ricollocare persone LGBTQIA+ nella storia e a ripensare il ruolo della comunità queer nella costruzione di un passato collettivo, ma riscrive anche il pensiero stesso di cosa voglia dire 'storia' e condivisione di una memoria.

Futurità queer: serialità, adolescenza e coming out

La messa in scena di una temporalità che rompe sistematicamente qualunque linearità e omogeneità, a favore di asincronie, anacronie, ritardi, rimandi, ellissi, flashback, rovesciamenti, sorprese e altri elementi di rottura (Freeman, 2010: XXII) è il fulcro di alcune narrazioni su persone LGBTQIA+: le serie per adolescenti, che uniscono il racconto del coming-of-age con l'attenzione portata al momento dei primi coming out. Alcune serie, come *We Are Who We Are* (Luca Guadagnino, HBO, 2020) *Heartstopper* (Alice Oseman, Netflix, 2022-2026), *Prisma* (Ludovico Bessegato e Alice Urciolo, Prime Video, 2022-2024) o il format transnazionale *SKAM*, utilizzano sistematicamente la manipolazione esplicita del tempo (soprattutto ellissi, ripetizioni e flashback) per trasformare radicalmente la teleologia riproduttiva della narrazione eteronormata, soprattutto nella sua tradizione basata sui generi romantici. Le prime relazioni fra persone adolescenti vengono inquadrate da un lato attraverso la tradizionale struttura dei primi coming out, ovvero delle prime volte in cui ci si riconosce pubblicamente come LGBTQIA+; ma dall'altro questa catena significante viene rimescolata, ripensata, riscritta, così da sovvertire l'idea di un modello unico di identificazione basato sul pubblico riconoscimento di una etichetta specifica (Rigoletto, 2017: 107-132). Queste serie mettono in scena infatti il coming out non come tappa obbligata in una teleologia identitaria normativa; anche grazie alla costante manipolazione della temporalità in anacronie o scrittura ellittica, oltre che alla messa in scena di soggettività non bi-

narie e radicali, configurano piuttosto l'esperienza relazionale e comunitaria del riconoscersi pubblicamente come LGBTQIA+ come processo costante, utile a costruire una rete di supporto e condivisione della propria esperienza ma mai definizione data una volta per tutte.

Infatti, si tratta di storie in cui le esperienze di esplorazione di desideri, erotiche e corporee ma anche fantasmatiche e immaginarie, si combinano con un sistematico riconoscimento di possibilità che vanno oltre il modello convenzionale che prevede una semplice opposizione fra omosessuale ed eterosessuale o maschio e femmina, a favore di un ripensamento queer, necessariamente trasgressivo e utopico, di qualunque rettitudine conservatrice. L'ipotetica morale comune, di cui sono soprattutto manifestazione alcune persone adulte e che viene perpetuata da alcune figure più giovani tramite la discriminazione violenta e il bullismo, non è mai in questi scenari una temporalità percorribile senza forzature e rigidità. Il modello queer di valorizzazione del piacere e della dimensione affettiva in una configurazione estetica significante diviene una pratica di riscrittura dei possibili, in una spinta verso la passione per l'utopia in contraddizione con il pessimismo della proposta antisociale di Edelman (2004), comunque attivato contro la teleologia eteronormata. Sto qui facendo riferimento alla favolosa idea di «futurità queer» di José Esteban Muñoz (2022: 120), la cui riflessione è legata a una produzione artistica basata sul rifiuto di una chiusura, di una finalità, di una traiettoria della performance e del racconto a favore piuttosto dell'ipotesi, delle possibilità, di un orizzonte costantemente rinviato.

Le forme del coming-of-age queer seriale in questo senso non producono una chiusura con il raggiungimento del coming out, anzi: il punto diviene esplorare la ripetizione di questo evento in vari momenti e con varie forme di identificazione, verbalizzazione, pratica performativa; ma anche pensare costantemente a nuovi orizzonti narrativi, emotivi e di soggettivazione per le persone messe in scena. Si pensi ad esempio al modo in cui, in *Prisma*, Andrea comunica a Nina il suo piacere per l'abbigliamento femminile: durante un gioco basato sul 'non ho mai…', dopo che Nina ha affermato «Non ho mai… messo un vestito», e mentre le altre persone con loro non stanno osservando, Andrea beve un sorso di vino, mostrato attraverso un intenso raccordo di sguardo fra lui e la protagonista. Tempo dopo, Andrea le mostra le fotografie che ha scattato della sua immagine ideale, che rompe ogni binarismo di genere. Altri episodi raccontano di come Andrea mostri nel 'presente' oppure abbia mostrato nel passato ad altre persone questo aspetto della sua soggettività (la temporalità della narrazione infatti non è lineare, ma fatta di continui rilanci fra momenti e situazioni precedenti). Nella stagione successiva, Andrea inizierà a indossare pubblicamente un abbigliamento che performi questa sua non corrispondenza ad un solo genere, illustrando proprio questa temporalità continuamente rimandata, in cui la performance del sé è un fare che è anche «un mondo possibile», sempre all'orizzonte ma mai definito, mai pienamente «presenza» (Muñoz, 2022: 129).

La produzione seriale permette la proliferazione di racconti e mondi, moltiplicando le possibilità per ciascuna soggettività nonché i modelli relazionali; in questo senso, si pensi alle ripetizioni temporali di eventi visti da punti di vista diversi in *We Are Who We Are*, o, ancora di più, alla sua riscrittura parodica del 'qui e ora', che, come dice sempre Muñoz, «semplicemente non è abbastanza», e viene pertanto sradicato dal «lavoro critico dell'utopia [che] ci permette di vedere realtà diverse, mondi diversi» (2022: 221). Infatti, ogni episodio della miniserie inizia con il cartello «Right Here, Right Now», per poi raccontare il passato (la serie è ambientata durante la campagna elettorale statunitense del 2016), uno spazio inesistente (una base militare statunitense a Chioggia), e un tempo appunto non lineare, fatto di ricorsività, ellissi, percorsi alternativi.

Lo shock e la trascendenza del tempo nel montaggio

I modelli di ripensamento della temporalità e della futurità che configurano l'esperienza adolescenziale, radicalmente trasformativa, divengono esperienze di soggettivazione ancora più radicale in alcune forme fantascientifiche, che abbandonano le regole della fisica che conosciamo ogni giorno. Penso in particolare a quella che altrove (De Pascalis, 2023b: 260) ho sottolineato essere il linguaggio trans* della serie *Sense8* (The Wachowskis e J. Michael Straczynski, Netflix, 2015-2018), la cui trama 'sovrannaturale' è basata sull'idea di un collegamento psichico e sensoriale fra un gruppo di otto persone, definite in inglese *sensate*, disperse nei vari continenti, la cui 'connessione limbica' una volta attivata permette la condivisione di esperienze e coscienze. In questo senso, la serie attiva e accentua quella modalità delle narrazioni contemporanee che Veronica Pravadelli ha definito nel cinema «global film», e che si organizza attorno a un paradigma spazio-temporale che «privilegia le relazioni tra elementi piuttosto che l'identità (fissa) di ciascun elemento» (Pravadelli, 2019: 158); tale dimensione globale è ulteriormente enfatizzata dal fatto che la serie sia stata materialmente girata con set su quattro continenti. Al tempo stesso, è proprio la dinamica relazionale proposta da *Sense8* e la complessità dell'esperienza spazio-temporale delle soggettività messe in scena a riscrivere lo spazio della globalizzazione neoliberista, basata su forme lineari di progressione e certezza, a favore piuttosto della temporalità queer resistente (Schoonover, Galt, 2016: 261).

Al di là della trama thriller e sovrannaturale, parte importante dell'esperienza di visione della serie sta nel modo in cui le soggettività sono messe in scena e interagiscono, in una celebrazione di posizionamenti queer e di contatti anche erotici fra le persone *sensate* ed eventuali partner, in una circolazione di piacere e desideri configurata attraverso una forma di montaggio particolarmente rapido. Corpi diversi che occupano lo stesso spazio, coscienze diverse che convergono in una sincronicità che stravolge qualunque idea di 'esperienza

presente': *Sense8* diviene una messa in scena esplicitamente radicale di una corporeità queer che rifiuta ogni staticità, a favore di una mobilità che è impoteramento politico (Shacklock, 2019: 511). L'essere costantemente in transito e in trasformazione da parte dei corpi può essere letto, secondo Shacklock, attraverso le teorie relative alla cinestesia, che la studiosa utilizza anche per ragionare sulla messa in scena dei momenti di danza e voguing in *Pose* e in *Transparent* (Joey Soloway, Prime Video, 2014-2019). La performance incarnata in queste serie diviene strumento di militanza politica, mentre le forme della danza divengono appunto 'pose' per riscrivere i corpi stessi tramite lo sguardo della camera e proporre una parodia dei modelli egemonici e universalistici.

Questo tipo di interpretazione a mio avviso è resa invece da *Sense8* attraverso le forme del linguaggio audiovisivo, l'iterazione del modello seriale, la complessità della sua struttura narrativa, la mescolanza dei generi (noir, thriller, commedia, erotico, melodramma, azione), e le specificità del montaggio (De Pascalis, 2023b: 255). Lo shock percettivo legato soprattutto alle forme dell'azione, dell'erotico e del melodramma, secondo la mia lettura di questa serie, permette quel salto di comprensione dell'esperienza, ovvero un'estasi e una trascendenza, sia in termini psichici, che delle sensazioni e degli immaginari coinvolti. Non si tratta soltanto di una rappresentazione, di dare visibilità a persone LGBTQIA+: quella di *Sense8* è una ricerca di trascendenza che, pur mantenendosi all'interno di una testualità narrativa pop, lavora su una retorica della complessità queer attraverso la composizione delle inquadrature, il montaggio e il sonoro. In particolare, faccio riferimento ai famosi episodi che mettono in scena pratiche sessuali collettive, che attraverso un montaggio associativo coinvolgono progressivamente tutti e tutte le *sensate*: la continuità fra le inquadrature e il ritmo musicale con cui sono accostate enfatizza l'esperienza orgiastica fra corpi e piaceri, in una tessitura che va oltre i confini della soggettività e del desiderio. Si tratta di un linguaggio che produce la 'queerizzazione' proposta da Halberstam (2005), che significa anche riscrivere secondo un'erotica radicale l'esperienza delle soggettività e del loro posizionamento spazio-temporale, sia in termini individuali che di pratiche comunitarie. Questi modelli contestano ancora una volta l'idea di una 'traiettoria', di una teleologia progressiva che organizzi l'esistenza sociale secondo tappe obbligate e rigidi binari temporali.

Queerizzare le configurazioni dell'esperienza

Nonostante la nostra quotidianità sia segnata da un tempo cronologico, esso è un dispositivo pragmatico, non un valore universale; le forme dell'esperienza queer, così come già quelle postcoloniali (Bhabha, 2001: 43), rendono piuttosto conto di come le dinamiche di organizzazione del tempo sia personale che condiviso, della storia e della memoria, si configurino secondo modelli narrativi molteplici, basati su differenza e differimento costante, messi in scena

attraverso testualità audiovisive che rifiutano qualunque banalizzazione referenziale, o men che meno ontologica. La trasformazione del montaggio in continuità proposta da *Sense8* (De Pascalis, 2023b: 260), il continuo riorientamento della linea temporale di *Prisma*, il montaggio alternato della storia e delle memorie di *Tales of the City*, le performance di genere e le genealogie familiari reinquadrate e riconfigurate dalla composizione delle inquadrature in *Pose*: sono tutte pratiche del linguaggio audiovisivo che, grazie alle forme seriali, mettono in scena nuovi modelli di testualità queer attraverso forme alternative di orientamento spaziale e temporale, a favore di una retorica della complessità e della differenza. In questo senso, si allineano con la riflessione sulla scrittura queer proposta da Teresa de Lauretis, teorica fondamentale degli studi queer sin dalla loro origine (de Lauretis, 1991).

In un suo intervento dedicato fra l'altro proprio alla testualità queer, la studiosa sottolinea come queste pratiche siano connotate da due elementi essenziali: il rifiuto di una connessione referenziale universalizzante e normativa di lingua e immagini rispetto ad un supposto 'reale', e la rottura di qualunque linearità che faccia pressione verso una chiusura e una 'pienezza' del significato (de Lauretis, 2011: 244). La riflessione di de Lauretis riconosce una valorizzazione in questo contesto delle forme di artisticità tradizionalmente ritenute meno popolari e intellegibili; ma quello che invece vorrei sottolineare è la presenza di una radicalità del linguaggio e di una cura per la configurazione complessa proprio nel cuore di quelle forme più popolari, incluse le serie audiovisive contemporanee.

In particolare, mi allineo con il modo in cui de Lauretis riconosce una importanza imprescindibile a un linguaggio che cerchi di proporre una prospettiva nuova sulla dimensione erotica, sessuale e del desiderio, oltre che del linguaggio in sé: ed è proprio questo costante turbamento e una ricerca di un disorientamento degli aspetti della sessualità quello che a mio avviso molte delle serie complesse mettono in scena, attraverso le scelte di scrittura e di una temporalità radicalmente queer. Si tratta della manifestazione di un «tempo estatico» (Muñoz, 2022: 42), di shock e interruzione del flusso, che privilegia l'esperienza del tempo come trauma, eterotopia, compulsione, ripetizione, ma anche sogno, memoria, nostalgia e, in ultimo, seducente utopia.

Bibliografia

Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham-London: Duke University Press.

Bernini, L. (2017). *Le teorie Queer. Un'introduzione*. Milano-Udine: Mimesis.

Bertetto, P. (2010). *La macchina del cinema*. Roma-Bari: Laterza.

Bertetto, P. (2016). *Il cinema e l'estetica dell'intensità*. Milano-Udine: Mimesis.

Bhabha, H. (2001). *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi. Trad. it. di ID. (1994). *Location of Culture*. London: Routledge.

Butler, J. (1996). *Corpi che contano. I limiti discorsivi del 'sesso'*. Milano: Feltrinelli. Trad. it. di ID. (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*. London: Routledge.

Butler, J. (2013). *Questione di genere. Il femminsmo e la sovversione dell'identità*. Roma-Bari: Laterza. Trad. it. di ID. (1990), *Gender Troubles. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.

Butler, J. (2014). *Fare e disfare il genere*. Milano-Udine: Mimesis. Trad. it. di ID. (2004). *Undoing Gender*. London: Routledge.

de Lauretis, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. *Differences*, 3(2), III-XVIII.

de Lauretis, T. (2011), Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future, *GLQ*, 17(2-3), 243-263.

De Pascalis, I.A. (2019). Cartografie della complessità: modelli di interpretazione della serialità contemporanea. *SigMa*, 3, 643-678.

De Pascalis, I.A. (2023a). *Amistead Maupin's Tales of the City: Queer genealogies, memory, and representation in contemporary serial narratives*. In D'Amelio, M.E. and Gorgolini, L. (a cura di), *Media and Gender. History, Representation, Reception*. Bologna: Bologna University Press, 135-143.

De Pascalis, I.A. (2023b). Sense8*: soggettività queer negli scenari della globalizzazione*. In Carluccio, G. and Pollone, M. (a cura di), *America oggi II. Cinema, media, cultura*. Torino: Kaplan, 250-267.

Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham-London: Duke University Press.

Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham-London: Duke University Press.

Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

hooks, b. (1998). *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*. Milano: Feltrinelli.

Horvat, A. (2021). *Screening Queer Memory. LGBTQ Pasts in Contemporary Film and Television*. London: Bloomsbury Academics.

McCann, H., Monaghan, W. (2020). *Queer Theory Now. From Foundations to Futures*. London: Red Globe Press.
Mittell, J. (2017). *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*. Roma: Minimum Fax. Trad. it. di ID. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
Morin, E. (2017). *La sfida della complessità*. Firenze: Le Lettere.
Muñoz, J.E. (2022). *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*. Roma: Nero. Trad. it di ID. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
Pravadelli, V. (2019). *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*. Venezia: Marsilio.
Pribram, E.D. (2024). *Emotional Expressionism. Television Serialization, the Melodramatic Mode, and Socioemotionality*. Lanham-London: Lexington Books.
Rigoletto, S. (2017). *Le norme traviate. Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*. Milano: Meltemi.
Schoonover, K., Galt, R. (2016). *Queer Cinema in the World*. Durham: Duke University Press.
Shacklock, Z. (2019). Queer Kinaesthesia on Television. *Screen* 60(4), 509-526.
Thompson, K. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.

Raffaella Di Tizio

Vittorio Gassman e i tre tempi dell'attore

Abstract
Riprendendo la distinzione, proposta dallo storico del teatro Claudio Meldolesi sulla scorta delle analisi di Fernand Braudel, di tre diversi tempi nella vita professionale degli attori (quello breve dello spettacolo, medio dei modi di produzione e lungo delle tecniche), da osservare nel loro intreccio con le contemporanee dinamiche storiche, l'intervento osserva il rapporto con il suo tempo di un attore, Vittorio Gassman, che è stato centrale nella storia del teatro e del cinema italiani. Attraverso alcuni esempi, si guarda in particolare al suo recupero teatrale della tradizione attoriale ottocentesca visto come una precisa strategia per la costruzione di una propria indipendente identità artistica, di attore-sperimentatore ma lontano dallo 'spirito del tempo'.

Parole Chiave*:* Vittorio Gassman, teatro italiano, storia degli attori.

Abstract
Referring to the distinction proposed by theatre historian Claudio Meldolesi, based on Fernand Braudel's analyses, of three distinct timeframes in the professional lives of actors (the short time of the performance, the medium time of modes of production, and the long time of techniques), to be observed in their interplay with contemporary historical dynamics, this paper examines the connection with his time of an actor, Vittorio Gassman, who played a central role in the history of Italian theatre and cinema. Through a few examples, particular attention is paid to his theatrical revival of nineteenth-century acting traditions, seen as a deliberate strategy for constructing his own independent artistic identity as an actor-experimenter, yet one detached from the 'spirit of the age'.

Keywords: Vittorio Gassman, Italian Theatre, History of Actors.

Il tema di questo intervento è il rapporto di Vittorio Gassman, come attore, con il suo tempo. I 'tre tempi dell'attore' citati nel titolo sono categorie individuate da Claudio Meldolesi negli anni Ottanta del Novecento, fase di profondo rinnovamento della storiografia teatrale italiana. Parte di un gruppo di studiosi che ha introdotto un nuovo sguardo sul mondo della scena, vicino alle pratiche e alle persone che producono teatro[1], Meldolesi ha lavorato per

[1] Un modo di costruire storiografia per cui è stata fondamentale l'esperienza dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology fondata nel 1979 da Eugenio Barba. Cfr. Guarino, 2014.

ripensare a fondo il modo di studiare gli attori, ponendoli al centro del sapere teatrale e rovesciando le prospettive di ricostruzioni che li avevano invece messi al margine, guardando il teatro secondo scale di valori esterne ed estranee alle esigenze e specificità dell'arte della scena (Meldolesi, 1989: 80). Per osservare la concretezza della vita teatrale nella storia ha proposto di osservarla secondo un'ottica parallela a quella sviluppata dalla nuova storiografia francese delle «Annales», e facendo riferimento all'esistenza di una 'microsocietà degli attori'. Sulla base degli studi di Ferdinando Taviani sulla Commedia dell'Arte si era infatti fatta strada l'idea di considerare quella degli attori come una 'microsocietà' a sé, ovvero come una realtà sociale con le sue norme, le sue tradizioni e la sua cultura. Ripartendo da questa definizione – che permetteva di comprendere come i teatranti, dalla nascita del professionismo nel XVI secolo fino alla prima metà del Novecento, avessero vissuto secondo regole proprie, legate alle necessità del mestiere e al nomadismo delle compagnie, e non coincidenti con quelle della realtà sociale circostante[2] – Meldolesi ha proposto di applicarvi la distinzione dello storico Fernand Braudel tra un tempo breve, l''avvenimento', un tempo medio, la 'congiuntura', e un tempo lungo, la 'lunga durata'. Nella vita degli attori, legata al mestiere, il tempo breve coincide con gli *spettacoli*, il medio con i concreti *modi di produzione*, il lungo può definirsi come tempo delle *abilità*, o delle *tecniche* (Meldolesi, 1984: 66). Tre tempi che riguardano la microsocietà, e che però, notava Meldolesi sempre citando Braudel, acquistano senso solo se rapportati alla storia generale, dunque al tempo (o meglio ai tempi) della società esterna (dato che «ogni realtà sociale secerne il suo tempo storico», *Ivi*: 67).

Lo spettacolo, il tempo breve dell'incontro con lo spettatore, è la parte più osservata del teatro, la sua superficie. Per Vittorio Gassman è quella parte che ci dà l'immagine di un attore-mattatore – aspetto che lui stesso ha consolidato con l'omonima serie di trasmissioni televisive[3], anche se in realtà l'immagine più familiare che abbiamo di lui deriva in buona parte dai suoi film, mentre è più difficile rintracciare il Gassman teatrale, che ha una vita precedente e inizialmente del tutto indipendente dalle sue esperienze al cinema.

Figura troppo nota perché sembri aver bisogno di presentazioni, Gassman è oggi ricordato soprattutto per i suoi ruoli cinematografici. Per una lunga fase della sua carriera era stato però scontento del suo rapporto con il cinema: vedeva il grande schermo come occasione di guadagno, il teatro come la sede della propria realizzazione professionale. Al cinema era spesso doppiato, munito di parrucca bionda, confinato (anche dal successo di un film come *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, del 1949) al ruolo di *villain*, e spesso coinvolto in produzioni di puro intrattenimento, lontane dalla ricerca di prestigio cul-

[2] Che non a caso, come Taviani nei suoi studi racconta, tendeva a vedere il teatro e i suoi rappresentanti come un elemento inquietante, mostrando spesso una disistima morale pari solo all'evidente fascinazione verso la scena.

[3] *Il mattatore* (1959), trasmissione Rai in dieci puntate. Cfr. Di Tizio, 2019.

turale e di autonomia artistica che segna la sua maturità di attore in scena. Una situazione ben sintetizzata da un'immagine di sé che offrì nella sua autobiografia, quando ricordò come avesse preparato il suo *Amleto* integrale (spettacolo di svolta nella sua carriera teatrale, realizzato con Luigi Squarzina) nelle pause delle riprese del farsesco *Il sogno di Zorro* di Mario Soldati («Trattandomi il cinema come mi trattava, io lo reciprocavo con un atteggiamento di snobistico disprezzo, proclamando che per me aveva un valore esclusivamente venale, negandogli ogni possibilità d'arte», Gassman, 1981: 78). I suoi percorsi nel teatro e nel cinema furono a lungo due strade parallele – anche se non mancarono significative interferenze, come *Kean*, di cui fu protagonista e regista con Luciano Lucignani a teatro nella stagione 1954/55 e che nel 1956 fu ripreso in versione cinematografica con Francesco Rosi e con la collaborazione di Suso Cecchi d'Amico.

Le cose cambiarono nel 1958, quando grazie a Mario Monicelli (che ne aveva visto le doti comiche a teatro ne *I tromboni*, cfr. Gili, 1980: 40) recitò la parte del pugile balbuziente capobanda de *I soliti ignoti*, iniziando un percorso al centro dell'epoca d'oro della commedia italiana. Da questo momento Gassman iniziò a trovare anche nel cinema, scegliendo ingaggi con registi aperti alla collaborazione, una nuova autonomia creativa. Nel 1962, con *Il sorpasso* di Dino Risi, divenne internazionalmente noto e quasi simbolo di un'epoca. Gassman attore cinematografico sembrò in questo momento coincidere perfettamente con il presente, farsi specchio dei tempi, anche se specchio dissacrante e rovesciato.

Prima che il cinema gli offrisse i suoi ruoli maggiori la sua fama sul palco era però già vasta: è nel teatro che si è svolto il suo percorso centrale, quello di costruzione di personalità e indipendenza, e di messa a punto di una precisa identità d'attore. E molto diversa è l'immagine che abbiamo di lui se lo osserviamo in rapporto al mondo della scena, dove seppe conquistare autonomia prendendo le distanze dallo spirito del tempo[4]. Per questo si parlerà qui soprattutto del Gassman teatrale.

Tempo medio e formazione

Il tempo medio, quello dei modi di produzione, porta al contesto di formazione di Gassman, la realtà in cui si sviluppano le basi del suo percorso professionale, ovvero l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Ne supera l'ammissione dopo gli studi liceali, nel 1941, quando l'Italia è già in guerra, mentre nel panorama teatrale sta tramontando la tradizione del grande attore, centro e padrone della scena, e si sta invece facendo strada (in Europa ha già

[4] È anche questa distanza, insieme all'affinata tecnica teatrale, che permetterà la singolare efficacia nel 1966 de *L'armata Brancaleone* di Monicelli.

da tempo trionfato) la nuova arte della regia[5]. L'Accademia, fondata a Roma nel 1935, è uno dei baluardi della regia italiana, la prima scuola dove si insegna questo mestiere, oltre alla recitazione. È nei primi anni un'istituzione all'avanguardia: i giovani ammessi (spesso con borsa di studio) si sentono privilegiati ed eletti (occorre, per entrare, anche una formazione culturale), quelli che dovranno inventare il nuovo teatro italiano. Sembra però promuovere la figura di un attore un po' docile, rispettoso del testo, capace di farsi elemento di altrui visioni creative.

Il tempo dell'Accademia vissuto da Gassman si caratterizza per la sua distanza dalla realtà: così lui stesso lo ha descritto in un libro costruito a quattro mani con Luciano Salce, *L'educazione teatrale*, steso tra il 1942 e il 1946, circolato manoscritto e pubblicato solo postumo (Gassman–Salce, 2004)[6]. L'Accademia, anche se istituzione nata in pieno fascismo, è stata in parte una bolla, un po' più libera dell'esterno (mentre la politica spingeva all'autarchia, le lezioni di storia del teatro del direttore e fondatore Silvio d'Amico si aprivano a un deciso internazionalismo, e una libertà non comune era concessa nella creazione dei saggi di regìa[7]); nello stesso tempo però era a tutti gli effetti una scuola, con la sua imposizione di ritmi, regolamenti e divise. Tanto che Gassman scriverà che uno dei meriti fondamentali dell'Accademia era di aver prodotto una reazione all'Accademia[8], come se da sé avesse fornito energie per costruire alternative alla sua stessa proposta culturale. Sono due prospettive importanti per capire: l'Accademia come luogo dove si coltiva una distanza dalla realtà circostante, e come base per costruire un'alterità – o, con parole di Gassman, per avviarsi sulla «strada dei ribelli e degli innovatori, di un'avanguardia perpetua perché non determinata» dall'età (Gassman–Salce, 2004: 21). L'*Educazione teatrale* racconta di un gruppo di amici che si forma in questa scuola in pieno secondo conflitto mondiale, e non parla praticamente mai di guerra (Squarzina, 2004: 7), quasi che la vita lì scorresse parallela alla Storia. Sul fatto che molti di loro finirono al fronte ci sono solo rapidi cenni, a volte forti, ma di passaggio, come l'immagine dei protagonisti, alla fine del sesto capitolo, che erano «Ai primi del 1943, tutti ormai con la prospettiva di diventare carne da pidocchi e da filo spinato» (Gassman–Salce, 2004: 69). Subito al centro tornano però le dense immagini dei giochi goliardici, dei sogni, delle ambizioni e delle bravate del gruppo, come se la guerra fosse l'elemento scontato,

[5] Queste le idee in proposito, che fecero scuola, di Silvio d'Amico, fondatore dell'Accademia. Cfr. d'Amico, 1929.

[6] Il titolo è un riferimento evidente a Gustave Flaubert, per una scrittura che si rifaceva però anche a l'*Avenir* di Roger Martin Du Gard (cfr. Gambetti, 1962: 26).

[7] Nel 1938, mentre cresceva il controllo totalitario del regime, lo statuto della scuola sancì anche che per concorrere alle borse di studio non fosse necessario essere iscritti al partito, cfr. Giammusso, 1989: 13. Per un approfondimento sulla nascita dell'Accademia rimando a Di Tizio, 2021b.

[8] «L'Accademia (altro suo merito inconscio) fu la tentazione a evadere dall'Accademia, ci irrobustì fino allo spasimo gli arti della fuga e della ribellione» (dalle pagine dell'*Educazione teatrale* riportate in Giammusso, 1989: 88).

il contesto esterno, lo sfondo. Una realtà troppo vicina per parlarne, l'aria che si respira. E ripiegarsi verso l'interno è in fondo anche un modo di proteggersi, di gettare lo sguardo più lontano[9].

Protagonista del libro è il cosiddetto 'gruppo delle scenette', così chiamato per le scene che si divertiva a improvvisare in contesti non solo teatrali (Giammusso 1989: 102-104). Oltre a Gassman e Salce, ne fecero parte Luigi Squarzina, Adolfo Celi, gli altri allievi dell'Accademia Vittorio Caprioli, Nino Dal Fabbro, Carlo Mazzarella, Mario Landi e i tre esterni Umberto Magaldi, Neri Mazzotti ed Emilio Serrao (Squarzina, 2004: 5,7). Al centro del racconto stanno le loro parodie, le lettere che si scambiavano, le serate goliardiche, le loro idee ed esplorazioni di cultura e teatro, e il sogno di un grande spettacolo-circo, concretamente realizzato in quell'evento fuori dalla norma che fu l'*Opera dello straccione* diretta da Vito Pandolfi al Teatro Argentina nel febbraio del 1943, saggio che coinvolse tutti gli allievi dell'Accademia, attori e registi (*Ivi*: 7), e di cui Gassman fu protagonista. In questo spettacolo, dove si intravedeva attraverso la sua fonte (la *Beggar's Opera* di John Gay) l'allora proibita *Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, della guerra in corso si parlava apertamente. Realizzata con la collaborazione del compositore Roman Vlad e del pittore Toti Scialoja, e con la complicità creativa degli attori, era, tra molte altre cose, la storia di giovani mandati a morire e della loro ribellione al fascismo, la sublimazione teatrale di una situazione non più sopportabile[10]. Fu un momento del tempo breve teatrale in cui Gassman coincise con il presente, ma come parte di uno spettacolo in cui non aveva pieno potere decisionale. Fu anche uno dei suoi primi importanti successi di attore.

È uno spettacolo il cui ricordo, ben presente nell'*Educazione teatrale* (dove è raccontato come una vittoria d'insieme del gruppo d'Accademia, cfr. Gassman–Salce, 2004: 61-62), sarà a posteriori minimizzato: Pandolfi, sperimentatore alla ricerca di un teatro che fosse azione sul presente, non sarà considerato tra i grandi del dopoguerra, trovando sempre meno offerte di regie in una fase in cui la politica sarebbe tornata a reclamare, come sotto il fascismo, «il banale e l'innocuo» (Gassman–Salce, 2004: 24). Ma è dalla collaborazione con questo innovatore rispettoso del lavoro degli attori che prese slancio l'idea del 'grande spettacolo-circo' (nell'*Opera dello straccione* c'erano salti e trapezi, scalate sui palchi, in una spettacolarità densa di colori, musica e ritmo) ed è qui che si possono trovare persino le radici del modo che Gassman avrà poi di tessere personali drammaturgie (Di Tizio, 2021a).

[9] Anche le immagini della lontananza degli amici al fronte sono come filtrate dall'interno. All'inizio si legge ad esempio che «nell'estate partì Umberto [Magaldi], attraversò il mare, una raffica di mitra lo segregò per due o tre anni dal mondo degli altri: da allora venne nominato il 'Grande Assente' […]» (Gassman–Salce, 2004: 15).

[10] Per un'analisi approfondita di questo spettacolo rimando a Di Tizio, 2018.

Guardare indietro per andare avanti: tempo lungo e costruzione di identità

> Allora il professionismo urtava il più vigile spirito collegiale, le sudate reazioni del pubblico disturbavano, l'industria bandiva risolutamente l'arte dalle sale che pure con questo nome fregiavano architravi e frontoni, la politica reclamava il banale e l'innocuo. C'era da scampare alla vergogna di vedersi votati a un mestiere senza salvezza spirituale, di isterilirsi man mano in un grasso commercio di dare e avere: voce contro danaro, passioni contro danaro… Tanto valeva cosce, sederi, sessi contro denaro.
> Perciò: teatro collegiale, interno, rarefatto, tutto nostro (Gassman–Salce, 2004: 24).

Vista di fronte a questa descrizione delle tendenze della scena contemporanea – un modo di vedere non estraneo a quel sentirsi aristocrazia culturale e teatrale che era uno dei frutti della nuova scuola romana – ben si comprende l'esigenza di un teatro come chiuso in sé stesso, rannicchiato tra giochi di amici in un salotto. Un'energia compressa ma pronta a esplodere alla prima occasione, come avvenne con l'*Opera dello straccione*, rottura improvvisa della distanza dal presente, che coincise anche per molti attori col tempo delle visite militari e degli invii al fronte. Gassman, dichiarato rivedibile, anche per il successo in questo spettacolo ebbe occasione di lasciare l'Accademia prima del diploma, diventando professionista grazie a Nora Ricci. Lavorando di spettacolo in spettacolo continuò a costruire la sua tecnica personale – unendo quanto aveva appreso fino ad allora (l'uso della voce, con la sua attenta dizione, una certa aristocrazia del sapere e l'esaltazione di una prestanza fisica legata a sport e atletismo, aspetto non estraneo al contesto storico-politico) a un consapevole ed esplicito riferimento alla tradizione dei Grandi attori del passato.

È diffuso il luogo comune secondo cui Gassman avrebbe fatto 'rinascere' il Grande attore – il quale è una figura storicamente connotata, legata a diverse modalità di produzione del teatro, a una certa cultura e a una tipologia di mercato della scena che nel corso del Novecento svaniscono quasi del tutto. È ad esempio radicalmente cambiata la modalità del rapporto con il testo: i Grandi attori d'Ottocento, come Gustavo Modena, tendevano a porsi accanto all'autore, cercando nel copione quell'elemento che permettesse di risalire all'idea dietro il dramma, base per la propria autonoma creazione[11]; l'attore dell'epoca registica tende invece a porsi, anche dove lo frammenta, lo riscrive e lo contesta,

[11] Dall'Ongaro scrisse che «Egli cercava nei drammi e nelle tragedie quel passo in cui risplendesse più chiaro e più vero il carattere del personaggio […] Il poeta non ha sempre la stessa felicità nell'esprimere il suo concetto. Lo rivela soltanto in un monologo, in una frase, in una parola. L'attore deve cogliere questo lampo che sfugge ai mediocri, e che forse il poeta medesimo non avvertiva abbastanza, codesto passo è come l'unghia che basta ad immaginare il leone. […] Modena […] trovato questo concetto fondamentale, questo tratto caratteristico del personaggio, si considerava padrone del soggetto. Con questo lampo di luce rischiarava tutto il suo quadro» (citato in Meldolesi, 1971: 149).

dopo il testo, modulando la sua creazione in ottica interpretativa. Anche per questi aspetti, voler legare Gassman a una ripresa della tradizione antica è chiaramente un equivoco, ma è il tema su cui lui stesso ha costruito la sua carriera e una precisa immagine di sé. La strategia che gli permise di essere nel tempo andando contro lo spirito del tempo.

Dopo una prima fase di adeguamento al teatro esistente (l'inizio della professione, ancora nel 1943, con commedie leggere nel nord Italia) e le prime collaborazioni nel dopoguerra con registi di peso come Luchino Visconti, emerge sempre più chiara in Gassman la volontà di rimettere l'attore al centro delle scelte di repertorio e di stile[12].

Non aderisce passivamente alle modalità in voga, ovvero al nuovo teatro di regia, la proposta dell'Accademia di d'Amico, ma guarda indietro, cercando di apprendere i segreti del mestiere da chi vive ancora dall'interno la tradizione delle compagnie (grazie a Nora Ricci può conoscere anche il più noto rappresentante del 'vecchio teatro', Ermete Zacconi, che tanto spesso con d'Amico aveva polemizzato[13]). Il Grande attore diventa intanto un tema che guida alcune importanti scelte di repertorio – in cui entrano (anche se a volte in chiave ironica e postmoderna, come per *Antony* di Dumas padre, e accanto a un filone attento alla nuova drammaturgia) i cavalli di battaglia del teatro ottocentesco, unendo idee moderne (come per l'*Amleto* ritradotto e messo in scena con Squarzina, dando peso a tutti i personaggi, anche minori) al recupero di modalità e strategie antiche (la preminenza del protagonista, la ricerca di un pieno possesso, anche economico, degli strumenti del proprio mestiere, fino all'idea di una compagnia a matrice famigliare). Gassman fa sua anche l'ambizione di portare al successo grandi imprese in passato fallite, come la messinscena integrale dell'*Adelchi* di Manzoni[14]. Si ha notizia anche di un *Saul* di Alfieri, banco di prova del primo Ottocento teatrale italiano, progettato ma non realizzato con Ronconi.

Esempio centrale è però il ritorno, nel suo percorso, della figura di *Kean*, rappresentato per la prima volta al momento di fondare la prima compagnia a suo nome, nella stagione 1954/1955, usando la riscrittura di Sartre del testo ottocentesco di Dumas. Questa drammatizzazione della vita di un attore noto, segno di distinzione degli interpreti protagonisti, ben si prestò a diventare un'opera profondamente meta-teatrale: Gassman la mise in scena inserendo echi della propria biografia, e la riscrisse poi in più occasioni – interpretandola insieme alla famiglia come accadeva agli attori del passato. Negli anni Settanta ne fece una versione con Lucignani integrandovi richiami alla figura storica di Kean, intermezzi da talk televisivo e riferimenti alle sperimentazioni teatrali correnti – da Grotowski al Living Theatre, novità che sembrò deridere mentre

[12] Nota è la controversia sull'interpretazione dell'*Oreste* di Alfieri, che diede con Visconti nel '49, poi con Orazio Costa nel '50 e infine in versioni da lui stesso dirette nel 1951 e nel 1957. Cfr. Barsotti, 2001: 178-189.

[13] A Zacconi è dedicato il II capitolo de *L'Educazione teatrale*, cfr. Gassman-–Salce, 2004: 96-107.

[14] Gustavo Modena ne aveva messe in scena solo scene staccate, dopo l'insuccesso della versione della Compagnia Reale Sarda (cfr. Petrini, 2012: 243).

a sua volta attraverso la scrittura rompeva ogni schema, per costruire uno spettacolo che parlasse di sé fino in fondo[15]. Mentre se la prendeva con le nuove tendenze del teatro di ricerca, parlò anche esplicitamente del regista come di un usurpatore di un regno non suo, definendo, attraverso il richiamo al mito dei grandi interpreti del passato, i contorni di un proprio nuovo teatro d'attore.

Guardare indietro per costruire il presente è una precisa strategia: è la legittimazione di una prassi personale attraverso il richiamo alla Storia. Con queste riletture in chiave postmoderna Gassman attua una tematizzazione che fa parte di una consapevole costruzione di identità, funzionale all'affermazione di un certo modo di stare nella scena del suo tempo. Il richiamo alla forza della tradizione dei Grandi attori è un sostegno contro una normalità fatta di interpreti 'dimezzati', solo in parte padroni del proprio mestiere, sottomessi alle esigenze di una guida esterna.

Ma la presa di distanza dal proprio tempo è un fondamento anche dell'efficacia del mestiere attoriale: quel che permette di creare spazio d'azione, di coltivare un proprio scarto dalla norma, che se ben dosato (non funzionerebbe una piena estraneità) si traduce poi in fascinazione per gli spettatori. La distanza tra il modo di vita delle compagnie e la società circostante era stata una delle caratteristiche della 'microsocietà degli attori', e il fascino del 'diverso' ne aveva accompagnato il successo degli spettacoli. Nel Novecento il teatro, nelle sue diverse forme, ha in molti casi imparato a ricreare questa diversità: i gruppi teatrali degli anni Sessanta e Settanta hanno circoscritto i loro territori di azione, organizzandosi in *enclave* capaci di radicarsi localmente, costruire tradizioni e di agire su scala internazionale (Taviani, 2004).

Gassman nella sua autonoma strada teatrale ha lavorato invece a ricreare un legame diretto con il passato: la sua arma è stata, come si legge con apparente autodenigrazione nella riscrittura di *Kean*, «la rivoluzione in endecasillabo» (Gassman, 1974: 87). Una rivoluzione cercata anche in momenti di parziale aderenza, a livello del tempo breve dello spettacolo e del medio dei modi di produzione, al presente, come quando fondò con Lucignani il Teatro Popolare Italiano, teatro per tutti in un grande tendone da circo, teatro per il popolo – come i tempi richiedevano – ma nutrito di idee mastodontiche e di rimandi all'antico (così grande il tendone, montato inizialmente al Parco dei Daini di Roma, che ne fu impossibile il trasporto, ma memorabile lo spettacolo di apertura, l'*Adelchi* con tanto di cavalli in scena). Intervistato dallo stesso Lucignani, Gassman disse poi di sentirsi figlio di un'epoca di transizione tra tradizione ottocentesca e teatro di regia (Gassman 2002: 52): in realtà ha lavorato a un recupero andando contro corrente, costruendo un'identità artistica legata a certi aspetti della tradizione – dalla distanza dalla norma sociale (quasi un vanto fece nelle sue autobiografie, quelle scritte o quella realizzata in forma fil-

[15] Al centro stava il tema dello struggente desiderio di essere amati che è al fondo della passione teatrale.

mica, l'*Alibi*[16], della sua complessa vita sentimentale o del cedere a volte, anche in scena, all'alcolismo), al diritto del mercato (in piena epoca delle sovvenzioni arrivò a proporre di abolirle, essendo uno dei pochi attori che avrebbe potuto, con i soli incassi teatrali, farne a meno).

Eredità e maschere

Per il tempo medio, dei modi di produzione, Gassman non poté che essere figlio del suo tempo (si veda quanto detto, ad esempio, del rapporto con il testo). Riguardo al tempo lungo, però, fu lui stesso a cercare di rifondare il nesso con la tradizione, proponendosi come il suo più degno rappresentante contemporaneo. Lo esplicitò indirettamente, commentando nel 1984 in uno dei suoi *Taccuini* sul «Corriere della sera» il volume in cui Taviani, raccontando la nascita della Commedia dell'arte, aveva presentato l'idea di una microsocietà degli attori:

> La storia del teatro vista come una lunga, intricata marcia del corpus istrionico fra le insidie della diffidenza sociale, delle difficoltà economiche, dei pregiudizi moralistici, in cerca di sopravvivenza attraverso ribellioni e camuffamenti, orgogli e compromessi, da cui sono pur nati stili e generi e tendenze: ecco un'interessante riflessione che oggi si propone con pressante attualità (Gassman, 1984)[17].

'Ribellioni e camuffamenti, orgogli e compromessi' come basi di 'stili generi e tendenze' furono anche l'attualità del teatro di Vittorio Gassman, che pose questa considerazione accanto all'idea che l'intero teatro italiano, per risollevarsi, avrebbe dovuto fare a meno delle sovvenzioni statali. Gassman si dichiarava così artista in grado di prosperare nel libero mercato, come i professionisti della Commedia dell'arte, primi cittadini di una società parallela a quella generale e di cui si riteneva, per scelta se non per legame diretto, legittimo erede.

Mentre si riferisce al passato, costruendo una cornice al suo modo di fare teatro tramite una tradizione riconosciuta, reinventandone i miti, Gassman lavora con successo nel suo tempo, sperimenta in televisione, trova la sua strada nel cinema. L'identificazione con l'eredità dei Grandi attori è quel che gli permette di dar libera forma anche alla sua scena.

Un discorso a parte dovrà farsi sul Gassman narratore, autore di drammi, poesie e autobiografie – parte essenziale della costruzione di una precisa im-

[16] *L'Alibi*, 1968, film che intreccia tre racconti autobiografici diretti da Adolfo Celi, Vittorio Gassman e Luciano Lucignani.

[17] Cfr. Taviani–Schino, 1982.

magine di sé, complessa e cangiante, ma giocata su alcune direttive ricorrenti (cinismo, autoironia, fiducia in sé spavalda costruita, dice chi ben lo conosceva, anche sul fondo di una certa timidezza, cfr. P. Gassman, 2007: 89). Sono aspetti non separabili della sua figura, dove l'elemento privato è a volte esposto fino al voyerismo, così esposto che finisce per nascondersi (in scena e in scrittura, si è detto, si compiace, romanzando la sua vita, dello scandalo di amori extraconiugali o dell'alterazione provocata dall'alcol, come a riprendere anche in questo le regole da certe irregolarità del passato, contro una società che, assimilandolo, tende a normalizzare tutto, anche il teatro).

Scontento delle tendenze della scena del suo tempo, Gassman ha scelto di riferirsi al tempo lungo, cercando i suoi padri lontano, riscoprendo la diversità come parte necessaria del mestiere (se la prese, non a caso, nel suo *Kean*, mentre derideva le avanguardie, anche con gli 'attori/impiegati', perfettamente integrati nella vita borghese – Gassman, 1974: 74). Creandosi così un volto dall'apparenza antica, che copre in buona parte quello, complementare e opposto, del grande sperimentatore che fu.

Bibliografia

Barsotti, A. (2001), *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*. Roma: Bulzoni.

D'Amico, S. (1929). *Tramonto del grande attore*. Milano: Mondadori.

Di Tizio, R. (2018). *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*. Roma: Aracne.

Di Tizio, R. (2019). Gassman, Vittorio. *Dizionario Biografico Treccani*, Serie *Italiani della Repubblica*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-gassman_%28Dizionario-Biografico%29/>.

Di Tizio, R. (2021a). *O Cesare o nessuno. Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione*. In Guccini, G., Longhi, C., Vianello, D. (a cura di), *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, Bologna: Alma DL, 523-539.

Di Tizio, R. (2021 b). *La nascita della Regia Accademia d'Arte Drammatica. Tra i progetti teatrali di Silvio d'Amico e la politica culturale del regime*. In D'Annibale, E. (a cura di), *La politica culturale del fascismo – 1. Istituzioni culturali*, Roma: Istituto italiano di Studi Germanici, 337-357.

Gambetti, G. (1962). *Vittorio Gassman*. Bologna: IED.

Gassman, P. (2007). *Una grande famiglia dietro le spalle. La straordinaria storia di tre generazioni di attori*. Venezia: Marsilio.

Gassman, V. (1974). *O Cesare o nessuno. Azione drammatica in undici quadri con prologo liberamente ispirata alla vita e al mito di Edmund Kean*. Con la collaborazione di L. Lucignani. Milano: Garzanti.

Gassman, V. (1981). *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso*. Milano: Longanesi & C.

Gassman, V. (1984, 21 aprile). Quella favolosa «divina» Sarah. *Corriere della sera*.

Gassman, V. (2002). *Intervista sul teatro*. (Lucignani L., a cura di), Palermo: Sellerio.

Gassman, V. and Salce, L. (2004). *L'educazione teatrale.* (Gambetti G., Salce E., a cura di), Roma: Gremese.

Giammusso, M. (1989). *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Gili, J.A. (1980). *Intervista a Vittorio Gassman*. In ID., *Arrivano i mostri. I volti della commedia italiana*, Bologna: Cappelli, 31-60.

Guarino, R. (2014). Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia. *Teatro e Storia*, XXVIII, 35, 101-116.

Meldolesi, C. (1971). *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*. Roma: Bulzoni.

Meldolesi, C. (1984). *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*. In ID. (2013), *Pensare l'attore*, (Mariani L., Schino M., Taviani F., a cura di), Roma: Bulzoni, 57-77 (già in «Inchiesta», n. 63/64, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111).

Meldolesi, C. (1989). *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*. In ID. (2013), *Pensare l'attore*, (Mariani L., Schino M., Taviani F., a cura di), Roma: Bulzoni, 79-90 (già in «Teatro e Storia», n. 7, ottobre 1989, pp. 199-214).

Petrini, A. (2012). *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*. Pisa: ETS.

Squarzina, L. (2004). *Introduzione*. In Gassman, V. and Salce, L. (2004), *L'educazione teatrale*, (Gambetti G., Salce E., a cura di), Roma: Gremese, 5-8.

Taviani, F. and Schino, M. (1982). *Il segreto della Commedia dell'arte*. Firenze: La casa Usher.

Taviani, F. (2004). *Enclave*. In Schino, M., *Alchimisti della scena: Teatri laboratorio nel Novecento europeo*, Bari: Laterza, 2009, 120-138.

Mariannina Failla

Tempo fenomenologico e identità: alcune annotazioni sul tempo corporeo e il tempo trascendentale

Abstract
La riflessione fenomenologica sul corpo e sull'Io trascendentale è collegata al concetto di tempo e riprende i temi del 1905 (*Lezioni sulla coscienza interna del tempo*: la bidimensionalità del tempo) e quelli del 1910-1913 (§ 81 di *Idee I*: il rapporto tra tempo discreto e tempo continuo). Tali argomentazioni introducono anche la questione dell'unità/identità del soggetto: il sé si offre nel continuo passaggio dall'unità alle sue differenze temporali (Manoscritti C dedicati alla temporalità). In essi, il presente vivente è concepito sia come identità sia come differenza temporale, ossia come loro reciproca e continua transizione.

Parole Chiave: Husserl, identità, temporalità, continuo, discreto.

Abstract
The phenomenological reflection on body and the transcendental subject is linked to the temporality. In this context, the analysis of time takes up matters from 1905 (*Lectures on the Internal Consciousness of Time* and the two-dimensionality of time) and from 1910-1913 (§ 81 of *Ideas I* and the relationship between discrete and continuous time). These arguments introduce the question of unity/identity: the self is offered in the continuous passage from unity to its temporal differences. This view is fully expressed in the late *Manuscripts C* on temporality: the living present (*die lebendige Gegenwart*) is conceived as both identity and temporal differences; that is to say, as their continuous, mutual transition.

Keywords: Husserl, Identity, Temporality, Continuous, Discrete.

L'esperienza corporea di sé nel tempo

Nelle lezioni sull'intersoggettività del 1910/11 (Husserl, 2008) Husserl si affida al verbo *vorfinden* per dar conto dell'esperienza corporea di sé. Tale verbo rimanda a una particolare condizione dell'io corporeo: implica che l'io 'possegga' i propri atti e i loro contenuti d'esperienza senza, però, poter 'disporre' di sé. L'io corporeo è 'estroflesso': trova come già dati in sé i propri contenuti

e i relativi atti enunciativi, ma non può rinvenire (*vorfinden*) sé stesso come qualcosa di equiparabile a ciò che possiede. Come può l'io riconoscersi e dirsi 'io' se è solo possessore di atti senza disporre della consapevolezza di esserlo (Zahavi, 2003: 157-180)?

La risposta di Husserl chiama in causa il tempo, anzi il ricordo. Rimanendo negli scritti del *Wintersemester* 1910/11, si può agevolmente vedere che l'io naturale trova le proprie disposizioni come già date nel tempo e, quindi, non conosce sé stesso soltanto allo stato presente come esistente, ma ha anche ricordi e, nel ricordo, trova sé stesso come 'lo stesso', che ha appena o, in un tempo precedente, ha avuto questi e quei determinati vissuti (de Warren, 2007: 93-142). La dimensione del passato sembra, allora, il primo veicolo identitario della corporeità vivente (de Warren, 2017). Ma già qui, nel rapporto fra ricordo e consapevolezza di sé come permanere identico, si delinea una complicazione interessante che coinvolge tutti i momenti temporali: ogni avuto e ogni aver-avuto hanno posizioni temporali diverse, ossia ogni contenuto del ricordo ha modalità temporali sempre nuove e differenziate. Se per contenuto del ricordo s'intende una melodia, essa si può dare nella modalità dell'appena stato, del già passato, del trapassato; trapassato in cui l'io sprofonda tramite la memoria oppure con cui l'io si lega nel presente mediante la rimemorazione o grazie alle anticipazioni *advenienti*. Come sostenuto nelle lezioni del 1905 sulla coscienza interna del tempo, da ogni momento del passato si dirama una rete di relazioni temporali sempre connesse con il presente e il futuro. Anzi, il futuro, da un lato, traina, guida lo stesso compiersi del ricordo nell'attualità dell'ora: «ogni ricordo contiene intenzioni di attesa il cui riempimento conduce al presente», sostiene Husserl nel 1905 (Husserl, 2001a: 84); dall'altro, l'attesa futura è volano di ogni processo costituente dei vissuti: «Ogni processo originariamente costituente è animato da protenzioni che portano a compimento quelle che costituiscono e afferrano in modo vuoto ciò che viene (*adviene*) come tale» (*Ibid*.). Si potrebbe dire: non solo ogni già stato ha bisogno di prefigurare il suo sarò nel presente se vuole essere ricordato, ma, ancor più originariamente, ogni atto vivente ha bisogno del futuro per predelineare il proprio compimento effettivo. La struttura temporale di ogni atto se vuole essere costituente non può non anticipare orizzonti entro cui compiere e realizzare, attualizzare i vissuti. Tale struttura temporale e la sua funzione unitaria per l'io psico-corporeo saranno sviluppate da Husserl analizzando le modalità associative nelle *Lezioni sulla sintesi passiva* del 1918-1926.

Tempo, identità, associazione

In ambito passivo, corporeo, l'associazione è innanzitutto il modo in cui rispondere alla domanda circa la validità di senso dell'oggettualità, data in modo originale all'io senziente. Pur avendo a che fare con la varietà delle sintesi apprensive noetiche, ad esempio con le sintesi di un colore, di un suono, di

una superficie o di un punto nello spazio, l'associazione deve potersi riferire alla 'cosa nella sua inseità', nel suo essere un in sé valido; il riferimento è, dunque, ad un oggetto noematico della percezione del mondo esterno, ad una oggettualità che deve potersi dare in sé, come senso identico, valido in sé stesso. La prima funzione unitaria e identitaria dell'associazione emerge, dunque, lato *objecti*. Nell'esperienza della trascendenza, ossia del mondo ambiente, il darsi della cosa in sé rimanda, tuttavia, ad un fronte motivazionale noetico che si manifesta e si snoda solo nella continuità degli intrecci intenzionali. Vi è, quindi, un decorso continuo di rimandi intenzionali che forma le compagini di sintesi apprensive.

L'espressione 'decorso continuo' richiama direttamente il tempo che viene declinato da Husserl considerando tre livelli: quello delle sintesi apprensive di genere (forma astrattiva del tempo), quello delle sintesi apprensive di specie, ossia quelle sintesi che fanno capo al concetto di affinità e presiedono ai collegamenti di omogeneità/disomogeneità, similarità/dissimilarità; infine, il livello della sintesi individuale, il 'questo qui' di ogni posizione temporale e spaziale.

I vari livelli delle sintesi apprensive e il loro decorrere continuo presentano una particolarità. La continuità regolata dalle sintesi apprensive garantisce, infatti, la validità attuale della cosa percepita, il suo darsi in originale, ma non l'unità di un mondo determinato in sé, in modo da poter delineare anticipatamente la sua verità. Se non si può determinare una volta per tutte l'evidenza del mondo esterno in sé, tale evidenza sembra destinata a darsi in infinità: ogni esperienza esterna è essa stessa ancora un'intenzione aperta, ha elementi non riempiti, ricorda Husserl nelle *Lezioni sulla sintesi passiva* (Husserl, 2016: 158). Potremmo dire: la verità del mondo in sé non si dà in modo definitivo al soggetto, ma non per questo è parziale o manchevole. Essa si dà all'infinito e si struttura nella continuità delle sintesi apprensive del mondo. Le evidenze delle singole sintesi attuali rimandano, allora, alla costituzione di un flusso temporale immanente e continuo. Quanto appena detto non vale solo per il mondo e la sua evidenza, ma per la stessa coscienza. Anche nell'immanenza della coscienza la validità in sé deve sempre fare i conti con la validità data nella puntualità degli atti momentanei, ovvero nella loro attualità.

> Se però – aggiunge Husserl – parliamo di un vero sé stesso e di una rappresentazione che si verifica definitivamente, [allora non possiamo non] oltrepassare la coscienza momentanea, e ciò grazie alle rimemorazioni nelle quali noi torniamo ripetutamente alla stessa rappresentazione e al suo stesso oggetto intenzionato; è attraverso queste rimemorazioni che noi possiamo d'altra parte ripetutamente ed eventualmente assicurarci del sé stesso verificato in quanto sé stesso identico ed incancellabile (Husserl, 2016: 200).

Il sé stesso in sé valido ed incancellabile lo cogliamo come tale, se lo concepiamo come dato temporale, ossia come un identico che decorre all'infinito

o continuativamente nel darsi fluente delle sue sintesi attuali e momentanee.

Partita dall'unità in sé valida dell'oggettualità noematica, l'analisi fenomenologica dell'associazione percettiva, approda alla costituzione temporale della vita psico-corporea. Lo dice chiaramente Husserl quando afferma: «Ora, appare ben presto chiaro che la fenomenologia dell'associazione è, per così dire, una prosecuzione ad un più alto livello della teoria della costituzione originaria del tempo» (Husserl, 2016: 210). L'associazione estende infatti l'operazione costitutiva a tutti i livelli dell'appercezione, o meglio dell'appercezione temporale del contenuto psichico, la rimemorazione, cui si è già alluso, e l'attesa.

È chiaro che solo in questo modo può essere compiutamente risolto il problema relativo a come l'io puro possa divenire cosciente del fatto che esso ha dietro di sé un campo infinito di vissuti passati, in quanto vissuti suoi propri [ted. 124], un'unità della vita passata nella forma del tempo, in quanto vita che è già in linea di principio sempre accessibile, grazie alle rimemorazioni, o, il che è lo stesso, che è nuovamente ridestabile nel suo essere (Husserl, 2016: 216).

Anche in questo caso sembrerebbe che la temporalità alla base dell'associazione tenga conto solo del già stato, del ri-percepito, della reiterazione, seppur innovativa del passato. Direi di no. La rimemorazione riproduttiva è la forma primaria della struttura associativa, ma è inscindibile dall'attesa del futuro. «La teoria della genesi delle riproduzioni e dei loro prodotti è la teoria delle associazioni in senso primario e peculiare, a questa fa però inscindibilmente seguito» (Husserl, 2016: 211) la teoria delle attese anticipatrici reali o possibili dell'unità psico-corporea.

Queste attese costituiscono un livello superiore della teoria dell'associazione, implicano, cioè, una «teoria della genesi delle attese e, ad essa strettamente connessa, una teoria della genesi delle appercezioni cui appartengono le attese reali e possibili» (Husserl, 2016: 211). Si tratta in generale dei fenomeni delle anticipazioni, delle specifiche intenzioni anticipatrici che Husserl raccoglie sotto il nome di associazioni induttive. Ad esse compete la sfera del futuro.

Si può ora trarre qualche breve e temporanea conclusione: sostenendo che l'io corporeo acquisisca nel tempo una prima forma di relazione identitaria con sé stesso, Husserl veicola anche l'idea che l'identità della *Leiblichkeit* nasca sia 'nel', sia 'dal' fluire temporale non solo perché l'io percepisce la propria medesimezza 'nel' tempo, ma soprattutto perché è sempre a partire 'da' una modalità temporale, ossia 'da' una posizione temporale che ricostruisce la propria identità. L'io corporeo possiede una modalità dinamica di organizzazione identitaria dei propri atti. Husserl dice nel 1911: «l'io è un io identico nel tempo [e aggiunge] […] l'io ha una posizione temporale» (Husserl, 2008: 4), vale la pena ripeterlo, è sempre a partire dalle sue diverse posizioni temporali che l'io si appercepisce come identico nel fluire temporale.

Non solo: le analisi delle associazioni psico-corporee hanno evidenziato una stratificazione della temporalità che pone la questione del rapporto fra l'attualità e puntualità delle singole sintesi apprensive e la loro inscrizione nella continuità fluente della vita psico-corporea.

Il primo aspetto, ossia il duplice statuto del tempo – il suo fluire e le diverse posizioni modali dei vissuti temporali – rimanda ad una identità del sé sempre prospettica, dinamica, differenziata, ad un'identità intesa come continuo ponte fra unità e differenza delle modalità temporali. La compiuta esplicitazione fenomenologica di questa dinamica credo sia da ricercare nei tardi *Manoscritti C* (1929-1934), in cui l'inseparabilità di 'differenza' e 'coappartenenza' si annuncia già nell'analisi del presente vivente percettivo, quello legato al rapporto mondano dell'io-corporeo. In questo contesto l'alternarsi di appartenenza e differenza è affidato all'avverbio *zugleich* (al tempo stesso), perché esso esprime l'ambivalenza costitutiva del tempo. Mostrando un'immediata prossimità temporale, lo *zugleich* contiene sia le differenze modali del tempo (l'ora, l'appena stato, l'incipiente avvenire), sia la loro unità fluente (Husserl, 2006, C3 Text n. 8: 27). Nel momento in cui l'io è presso di sé è anche fuori, distanziato e differenziato da sé in altre posizioni e modalità temporali. Rimandando alla propria unità, l'io è sempre al tempo stesso (ecco l'importanza dello *zugleich*) rimandato alla sua nuova o diversa modalità temporale, corrispondente al suo diverso fungere intenzionale (Brand, 1955; Held, 1966).

Se si passa ora al secondo aspetto emerso dalle analisi delle associazioni, ovvero alla relazione fra attualità puntuale delle sintesi apprensive e continuità del loro fluire, si coinvolge direttamente un altro tema fenomenologico, ossia il rapporto fra continuo e discreto.

Continuo e discreto: l'iniziale critica a Brentano

Già nelle lezioni sulla coscienza interna del tempo del 1905, Husserl assume una posizione 'continuista', allontanandosi esplicitamente dalle concezioni di Brentano, responsabili di privilegiare il concetto di discreto (singolo suono) senza riuscire a dar conto pienamente del modo in cui il singolo suono attuale possa entrare in rapporto con il permanere continuo di un fenomeno acustico nella coscienza, ad esempio il permanere di una melodia. Se seguissimo la teoria di Brentano, avremmo singoli suoni, corrispondenti agli stimoli nervosi e fisiologici, intervallati da vuoti sensoriali, da pause vuote.

Così Husserl:

> Quando ad esempio risuona una melodia, il singolo suono non scompare completamente, col cessare dello stimolo, rispettivamente del moto nervoso da esso provocato. Al sopraggiungere di un nuovo suono, il precedente non è sparito senza lasciare traccia, altrimenti non saremmo neppure in grado di notare i rapporti tra suoni che si succedono: avremmo in ogni istante un suono ed eventualmente nell'intervallo dell'insorgere tra due suoni, 'una pausa vuota', mai però la rappresentazione di una melodia (Husserl, 2001a: 49).

Il permanere di un suono nella coscienza tramite intervalli di pieno e vuoto sensoriale trasformerebbe il continuo in accozzaglia di suoni simultanei. Dunque per pensare una melodia (il giusto rapporto fra discreto e continuo) non è sufficiente insistere sulla permanenza dei suoni nella durata della loro percezione fisiologico-sensoriale.

La distanza di Husserl dalla visione della melodia come simultaneità di pieni e vuoti percettivi, si avvale, tuttavia, in primo luogo della critica all'immediatezza, attribuita da Brentano alle associazioni memorative (Zahavi, 1998: 127-168; de Warren, 2018: 247-286; Rollinger, 1999). Immediatezza che sembra avere due diverse direzioni: l'immediatezza della connessione di diverse rappresentazioni sensoriali e l'immediatezza nel senso dell'immanenza delle dinamiche memorative e temporali in quelle fisiologico-sensoriali.

Si tratterebbe dell'immediatezza dovuta alla confusione fra tempo soggettivo e tempo oggettivo, per cui alla domanda circa l'origine del concetto di tempo non si debba rispondere in modo diverso da come si sia dato seguito alla questione circa l'origine dei nostri concetti di colori, suoni, eccetera. Pertanto, così come abbiamo la sensazione del colore abbiamo anche quella della durata del colore o del suono, ma – afferma Husserl in contrapposizione alla psicologia e alla psicologia brentaniana – durata della sensazione e sensazione della durata sono dimensioni ben diverse. E questo vale anche per la successione: successione della sensazione sonora e sensazione della successione non sono la stessa cosa (Rinofner-Kreidl, 2000: 311-376).

Come abbiamo la sensazione di un colore, così anche della durata del colore; come la qualità e l'intensità, così anche la durata temporale sarebbe un momento immanente alla sensazione. Lo stimolo esterno, in base alla forma dei processi fisici susciterebbe la qualità, in base alla loro forza viva l'intensità e, grazie alla sua propria persistenza, la sensazione soggettiva di durata. Ma questo è un errore palmare per il fatto che lo stimolo duri non è ancora detto che la sensazione venga sentita come dotata di durata, ma solo che la sensazione dura. Un conto è la durata della sensazione un altro è sentire la durata (Husserl, 2001a: 50).

L'immanenza della determinazione temporale nella sensazione non è in grado di dar conto della successione temporale, poiché si ferma all'idea della somma simultanea delle percezioni. In particolare Brentano non saprebbe distinguere fra atto, contenuto (esito dello stimolo percettivo) e oggetto appreso. Ciò comporta che si trovano caratteri temporali (durata, successione) solo nei contenuti, nelle dinamiche sensoriali legate allo stimolo senso-fisiologico, ovvero solo nei «contenuti primari», ma non nelle oggettualità o, meglio, negli oggetti appresi e negli atti d'apprensione.

Brentano non distingue tra atto e contenuto, in particolare tra atto, contenuto apprensionale, oggetto appreso. Noi però dobbiamo mettere in chiaro sul conto di cosa vada posto il momento temporale. Se l'associazione originaria aggiunge ad una percezione via via una sequenza costante di rappresentazioni, ed è in questo modo che si produce il momento temporale, allora dobbiamo chiederci che momento è questo (Husserl, 2001a: 54)?

Apparterrebbe tale momento al carattere d'atto come una sua differenza essenziale o ai contenuti apprensionali, ad esempio ai contenuti sensibili, se considerassimo colori e suoni nel loro essere temporale? Ciò che Husserl vuole mettere in evidenza è che la teoria brentaniana non differenziando fra contenuto sensoriale, oggetto appreso e atto apprensionale (materia, noema, noesi si potrebbe dire), si muove solo sul piano del rapporto fra stimolo sensoriale e rappresentazione sensibile (o presentazione sensibile). Essa, cioè, dà conto solo della presenza sensoriale e fisiologica di una qualità nella coscienza, non riesce ad arrivare al concetto di successione continua, fermandosi a quello di simultaneità e dando, così, un'ulteriore riprova del primato del discreto sul continuo.

Continuo e discreto: la pienezza temporale della coscienza trascendentale

Come già detto: alla visione atomistica e discreta della durata temporale dei suoni, Husserl ne contrappone una continuista, che può essere vista da varie angolature. Nelle lezioni sulla coscienza interna del tempo, la continuità temporale s'intreccia con la sua bidimensionalità; si potrebbe dire: il tempo è continuo estensionalmente, pensando con ciò alla successione orizzontale di più punti temporali; il tempo, tuttavia, è anche un continuo intensionale se si rivolge lo sguardo alla gradualità intensiva di ogni momento dato in successione; ogni momento va dall'appena stato al passato remoto e alle loro diverse modalità di attualizzazione: ricordare, rimemorare, sprofondare, inabissarsi.

Come stanno le cose, tuttavia, con la temporalità dell'Io trascendentale? Nel § 81 del primo libro di *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (Husserl, 2002), riflettendo sulla temporalità dell'Io puro, Husserl rivolge l'attenzione alla differenziazione fra il piano connesso al nascere e al morire dei vissuti – e dei contenuti temporali – e quello della 'forma' temporale dell'Io puro, evocando per quest'ultima la kantiana regolatività dell'ideazione razionale. Ed è proprio tale differenziazione a far pensare la continuità come espressione di una duplice modalità dell'infinito: potenziale ed attuale; modalità duplice, ma in continua reciproca relazione. È l'ideazione razionale a esibire il continuo come infinito potenziale, ossia aperto a contenuti temporali sempre diversi, enumerabili all'infinito. Dal canto loro, i vissuti temporali, le loro durate, pur intese come 'punti', sono «fasi limite [della] continuità» delle varie modalità temporali; i punti temporali hanno un'estensione interna e un'intensità continuativa. Ogni punto è la fase limite di un continuo che lo compone dall'interno e lo compie rendendolo attuale. A ogni impressione, nella quale è dato il vissuto dell'adesso, 's'aggiunge' una nuova impressione, corrispondente a un punto continuativamente nuovo della durata; ininterrottamente l'impressione si trasforma in ritenzione, quest'ultima in ritenzione modificata, e così via. A ciò va aggiunta la direzione contraria delle trasformazioni continue che caratterizzano i punti temporali, per cui si può dire che al

proprio interno il discreto (il punto attuale) si struttura come continuità relazionale: ad una stessa durata del ricordo di un suono, ad esempio, corrisponde il continuo delle ritenzioni con tutte le loro intensità e variazioni modali. Da questo deriva la visione della coscienza temporale come sempre piena, priva di vuoti. Il passato di un vissuto è un orizzonte pieno – scrive Husserl –, esso è 'continuativamente pieno', come lo è qualunque altro punto temporale. Ogni punto e ogni momento (l'ora, il prima, il dopo e tutte le loro modalità intensive) sono, in realtà, insiemi attuali di relazioni temporali che possono moltiplicarsi all'infinito. La struttura formale del tempo, allora, l'infinito potenziale comprende in sé più infiniti temporali, quelli dei singoli punti ora, dei singoli punti 'prima' e 'dopo' e delle loro possibili modalità che, a loro volta, intessono sempre nuove relazioni temporali.

Così Husserl:

> Ogni vero vissuto […] è necessariamente qualcosa che dura; e con questa durata si inserisce in un continuo infinito di durate, un continuo riempito. Esso ha necessariamente un orizzonte temporale riempito e onnilateralmente infinito. Il che significa che esso rientra in un'unica infinita "corrente di vissuti". Ogni singolo vissuto, per esempio il vissuto di una gioia, come può cominciare così può finire e concludere la sua durata. Ma la corrente dei vissuti non può né cominciare né finire (Husserl, 2002: 192).

Sulla base della pienezza temporale della coscienza, Husserl può affrontare il tema dei concreti vissuti temporali affidando loro inizio e fine graduali e, come già detto, una varietà modale continua, ovvero il passare dei vissuti dalla ritenzione o dalla rimemorazione, all'ora, all'attesa, senza cesure nel flusso temporale. S'instaura un rapporto fra continuo e discreto (durate) in cui il discreto (la durata del singolo vissuto temporale puntiforme) non rappresenta una cesura contrapposta al continuo, ma è esso stesso un insieme di relazioni, che continuativamente trapassano in altre modalità di relazioni temporali. Ogni insieme relazionale può essere inteso come infinito attuale, poiché esprime la compiuta pienezza delle relazioni fra le modalità del già stato, dell'ora e del non ancora.

L'origine della visione 'insiemistica' della durata credo sia rintracciabile nella concezione dei numeri cardinali come relazioni di quantità: il numero – dice Husserl in *Filosofia dell'aritmetica* – è la risposta alla domanda '*wie viel?*', risposta che mette in relazione grandezze diverse (il più e il meno); non solo il numero, ma anche la nozione di aggregato – che ne sta alla base – ha una natura essenzialmente relazionale. Husserl offre, infatti, un'interessante analisi di due tipi di aggregato: l'aggregato sensibile in senso proprio e in senso improprio, l'aggregato simbolico. Il primo tipo scioglie il rapporto uno-molti in quello tutto-parti, affidando alla similarità delle 'relazioni' o collegamenti fra parti eterogenee il compito di formare un insieme unitario (Husserl, 2001b:

61). Il concetto di intero assume, in questo contesto, il significato d'insieme, al cui interno si danno similarità di 'relazioni' fra contenuti concreti. Esistono così, «*eguaglianze*, *gradazioni*, *collegamenti continui* in campi del tutto eterogenei [corsivo mio]» (Husserl, 2001b: 61); e questo non solo nei contenuti d'atto, ma anche nelle loro intuizioni.

Nella riflessione sull'aggregato simbolico, invece, diventa centrale la nozione di momenti quasi-qualitativi di un aggregato. Nella configurazione simbolica degli aggregati le quasi-qualità sono qualità sensibili di secondo ordine, poiché in grado di «fondere tra loro complessi» di relazioni. Se il verbo 'fondere' ha l'esplicito rimando al significato che Stumpf gli ha conferito, ossia arrivare ad un tutto unitario, l'espressione 'complessi relazionali' deve far riflettere. Le quasi-qualità, infatti, non riguardano relazioni semplici fra elementi dell'aggregato e neanche le relazioni duali; esse esprimono, piuttosto, la capacità di 'fondere' in unità stabile tutti o una parte dei complessi relazionali che si danno in un aggregato. La capacità di fondere in unità stabile non relazioni elementari (binarie o duali), bensì relazioni di relazioni, è possibile tramite un 'principio organizzativo' che trasforma le quasi-qualità in momenti figurali capaci di simbolizzare in unità stabile numerica la pluralità data nell'aggregato. Tale principio è definito da Husserl *proteron pros hemas*; si tratta della configurazione archetipica delle relazioni da cui si genera la loro figura unitaria simbolica. Gli elementi quasi-qualitativi garantirebbero così «l'esistenza di un complesso relazionale e con ciò l'esistenza di una molteplicità di punti di contatto capace di fondarlo» (Husserl, 2001b: 243). Il principio organizzativo non di elementi, ma di relazioni è il principio strutturante archetipico, generativo della stratificazione di esistenze relazionali. Sorge in questo contesto la questione se l'insieme di complessi relazionali prepari la concezione 'morfologica' degli oggetti matematici che diventano così configurazioni gestaltiche (Pradelle, 2020: 141-170) o se gli aggregati simbolici non siano, piuttosto, da analizzare alla luce della distinzione husserliana fra apriori materiale e formale interna alla *Terza Ricerca logica* (Benoist, 2002: 641-646).

Vorrei sottolineare, tuttavia, come diventi importante l'iniziale analisi dell'aggregato simbolico per le successive riflessioni sul tempo e sulla durata come insieme continuativo di relazioni temporali e dei loro possibili infiniti intrecci modali. Fin dalla *Filosofia dell'aritmetica* Husserl ha, dunque, ben chiara la questione degli insiemi relazionali: il momento figurale dell'aggregato simbolico è unità dei «punti di contatto» fra le molteplici relazioni interne a un atto e ai suoi contenuti. Su questa base si potrà arrivare conseguentemente a vedere il punto temporale come fase limite di un continuo relazionale e la durata come sua attualità compiuta e al tempo stesso immersa in un orizzonte temporale onnilateralmente infinito.

Bibliografia

Benoist, J. (2002). Struttura e «Gestalt»: una difficoltà della «Filosofia dell'aritmetica». *Iride*, XV (3), 641-646.

Brand, G. (1955). *Welt, Ich und Zeit: nach unveroffentlichten Manuskripten Edmund Husserls*. Den Haag: Nijhoff.

de Warren, N. (2007). Tempo e memoria in Agostino e Husserl. In Ferrarin, A. (a cura di), *La realtà del pensiero. Essenze, ragione, temporalità*. Pisa: ETS, 93-142.

de Warren, N. (2017). *Husserl e la promessa del tempo. La soggettività nella fenomenologia trascendentale*. (Vincini S., a cura di), Pisa: ETS. Trad. it. di ID. (2009). *Husserl and the Promise of Time. Subjectivity in Transcendental Phenomenology*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.

de Warren, N. (2018). The Fountainhead for Brentano's Proteraesthesis and Original Association in Aristotle's Concept of Time. In Moutsopoulos, E. and Protopapas-Marneli, M. (eds.), *Aristotelīs: diachronikòs kai epistīmonikōs epíkairos*. Athena: Akademia Athenon: Kentron Ereunīs tīs Ellīnikīs Filosofias, 247-286.

Held, K. (1966). *Lebendige Gegenwart. Die Frage nach der Seinsweise des transzendentalen Ich bei Edmund Husserl, entwickelt am Leitfaden der Zeitproblematik*. Den Haag: Nijhoff.

Husserl, E. (2001a). *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (5th ed.). (Marini A., a cura di), Milano: Franco Angeli. Trad. it. di ID. (1966). *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstesens (1893-1917)*. Husserliana X. Hrsg. von R. Boehm. Den Haag: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (2001b). *Filosofia dell'aritmetica*. Milano: Bompiani. Trad. it. di ID. (1970). *Philosophie der Arithmetik. Logische und psychologische Untersuchungen.* Husserliana XII. Hrsg. von L. Eley. Den Haag: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (2002). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro primo: Introduzione generale alla fenomenologia pura*. (Costa V., a cura di), Torino: Einaudi. Trad. it. di ID. (1976). *Ideen zu einer reinen Phänomenlogie und phänomenlogischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie.* Husserliana III/1. Hrsg. von K. Schuhmann. Den Haag: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (2006). *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934). Die C-Manuskripte*. Husserliana Mat. VIII. Hrsg. von D. Lohmar. Dordrecht: Springer.

Husserl, E. (2008). *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo.* (Costa V., a cura di), Macerata: Quodlibet. Trad. it. di ID. (1973), *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil (1905-1920)*. Husserliana XIII. Hrsg. von I. Kern. Den Haag: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (2016). *Lezioni sulla sintesi passiva*. (Costa V., a cura di), Brescia: La Scuola. Trad. it. di ID. (1966). *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918-1926)*. Husserliana XI. Hrsg. von M. Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff.
Pradelle, D. (2020). *Intuition et idéalites. Phénoménologie des objects mathématiques*. Paris: PUF.
Rinofner-Kreidl, S. (2000). *Edmund Husserl. Zeitlichkeit und Intentionalität*. Freiburg-München: Karl Alber.
Rollinger, R.D. (1999). *Husserl's Position in the School of Brentano*. Dodrecht: Springer.
Zahavi, D. (1998). Brentano and Husserl on Self-Awareness. *Études Phénoménologiques*, 14 (27/28), 127-168.
Zahavi, D. (2003). Inner Time-Consciousness and Pre-reflective Self-awareness. In Welton, D. (ed.), *The New Husserl. A Critical Reader*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 157-180.

Roberto Granieri

Platone e l'eternità dell'Essere

Abstract
Il contributo affronta la questione, dibattuta fin dall'antichità, di come Platone concepisca l'eternità dell'Essere, ovvero l'ambito delle Forme intellegibili. Distinte tre opzioni – temporalista-durazionalista, atemporalista-durazionalista, atemporalista-non-durazionalista – si difende quest'ultima. Attraverso l'analisi di testi esterni al *Timeo* (*Fedone*, *Simposio*, *Fedro*, *Repubblica*) e del passo focale *Timeo* 37d1-38b5, si mostra che Platone non distingue tempo e durata e che l'eternità delle Forme, «permanendo nell'unità» (*en heni*) ed essendo priva di parti, estensione e successione, coincide con un presente puntuale atemporale, cui compete solo l'«è» (*estin*).

Parole Chiave: Platone, eternità, Forme, tempo, durata.

Abstract
This paper addresses the question, disputed since antiquity, of how Plato conceives the eternity of Being. Distinguishing three options – temporalist-durationalist, atemporalist-durationalist, atemporalist-non-durationalist – it defends the last. Through analysis of texts outside the *Timaeus* (*Phaedo*, *Symposium*, *Phaedrus*, *Republic*) and the focal passage *Tiaeus* 37d1-38b5, it argues that Plato does not distinguish time from duration, and that the eternity of the Forms, «remaining in unity» (*en heni*) and being devoid of parts, extension, and succession, amounts to a durationless, punctual present, to which only «is» (*estin*) properly applies.

Keywords: Plato, Eternity, Forms, Time, Duration.

Introduzione

Leggendo i dialoghi di Platone si incontra spesso l'affermazione che l'Essere (*to on*, *ousia*), l'ambito delle Forme intellegibili è «sempre» (*aei*), cioè eterno. Per esempio, in *Resp.* VI 485a10-b3 le nature filosofiche «amano sempre quel sapere che rivela loro qualche aspetto dell'essere che sempre è (*tēs aei ousēs*) e non vaga fra il divenire e il perire». L'eternità è in realtà tanto cospicua nelle descrizioni platoniche delle Forme che taluni l'hanno ritenuta il loro tratto ontologico più saliente. Così per esempio Zeller (1889: 560): «È precisamente l'eternità delle Idee che Platone sottolinea con la massima forza e considera il carattere più essenziale che le distingue dalle apparenze»[1].

[1] Salvo diversa indicazione, i passi greci sono citati nelle edizioni OCT più recenti e le traduzioni sono mie.

Chiarire con precisione la concezione platonica dell'eternità dell'Essere non è tuttavia agevole, non da ultimo per la scarsità di dettagli concettuali che Platone stesso fornisce. La questione è stata luogo di persistente disaccordo interpretativo fin dall'antichità. Scopo di questo contributo è risolverla.

Tre sono, in generale, le soluzioni possibili, ciascuna corrispondente a una diversa concezione dell'eternità:

1) Temporalista e durazionalista: l'Essere esiste per un tempo infinito, perdurando senza limiti nel passato e nel futuro. È la nozione forse più immediata e intuitiva di eternità, come tempo infinito, ed è stata ascritta in particolare al Platone pre-timaico, con speciale riferimento al *Fedone* (cfr. p.e. Whittaker, 1968: 131-137).
2) Atemporalista e durazionalista: l'Essere esiste al di là del tempo, ma non della durata: esclude ogni temporalità, eppure perdura (infinitamente). La lettura, che risale a Filopono (cfr. *Contra Proclum* 5.4 Rabe) e ha goduto di ampia accettazione in tempi più recenti (cfr. p.e. O'Brien, 1985; Wilberding, 2016: 21-31), si fonda su una distinzione fra tempo e durata elaborata soprattutto nella filosofia medievale e moderna, per cui il tempo è sempre durativo, ma la durata può non essere temporale.
3) Atemporalista e non-durazionalista: l'Essere esiste fuori da ogni temporalità e durata, appartenendo a un presente puntuale e immutabile, privo di ogni successione temporale e di durata. È la lettura di Plotino (*Enn.* 3.7), Proclo (p.e. *Inst.,* §55), probabilmente Boezio (*Cons.* V m.6) e vari interpreti dell'ultimo secolo (p.e. Cherniss, 1944: 201; Tarán, 1979; Mesch, 2003: 33-94).

La prima opzione ha avuto scarso credito: come vedremo, l'evidenza testuale in suo favore è esigua. Quanto alle due restanti, la profondità del disaccordo emerge dalla conclusione scettica di Sorabji (1983: 112), secondo cui «Plato did not decide between making eternity timeless and giving it everlasting duration».

Difenderò qui una versione della terza opzione, cominciando da testi esterni al *Timeo* in cui l'opposizione fra l'eternità dell'Essere e la temporalità del Divenire è già all'opera, così da fissare il contesto utile a comprendere il passo focale, *Ti.* 37d1-38b5.

L'eternità dell'Essere fuori dal Timeo

L'affermazione che le Forme sono «sempre» (*aei*) o «sempre identiche e nel medesimo stato» (*aei kata tauta kai hōsautōs*) ricorre tipicamente in contesti in cui Platone argomenta che sono immuni da ogni carattere sensibile (cfr. p.e.

Phd. 78c6, 79d2; *Symp.* 211a1, e1; *Resp.* 5.479a2, 10. 611e3; *Phlb.* 59a7). Sono testi notissimi, e sarò breve. Il culmine della *scala amoris* del *Simposio* (211a-b) presenta le Forme come immutabili, ingenerate, imperiture e invariabili. Esse non esistono «in nessun'altra cosa, né in un vivente, né in terra, né in cielo, né in altro» (*Symp.* 211a8-b1). Risiedono in un luogo che il *Fedro* chiama «sopraceleste» (*Phdr.* 247c3: *hyperouranios topos*) e la *Repubblica* «intellegibile» (*Resp.* 6.509d2; 517b5), espressioni in parte metaforiche che indicano la trascendenza dell'Essere oltre i confini dell'universo, ossia la sua natura strettamente meta-fisica. Ciascuna Forma resta «sé stessa per sé con sé, […] sempre una nella forma» (*Symp.* 211b1-2), «senza colore, senza figura e intangibile» (*Phdr.* 247c6-7), accessibile al solo intelletto. Platone non afferma esplicitamente che le Forme sono atemporali, ma ciò è implicato dalla sua insistenza sul loro radicale distacco da ogni carattere fisico. In breve, le Forme trascendono ogni caratterizzazione sensibile e spazio-temporale.

Di conseguenza, quando Platone scrive che le Forme sono «sempre», non può intendere che esistano per un tempo infinito, «per diecimila anni» (*myriois etesin*), come iperbolicamente dice Melisso (30B7 DK). Se le Forme sono immuni da ogni caratterizzazione spazio-temporale, non possono esistere neppure in un tempo infinito. L'opzione 1 è esclusa.

Si potrebbe obiettare che il cosiddetto «argomento dell'affinità» del *Fedone*, cui dialoghi pre-timaici forse alludono (cfr. *Resp.* 10.611e2-3), contraddice questa conclusione. Platone argomenta che l'anima sopravvive alla morte in virtù della sua affinità (*syngenēs*) o somiglianza alle Forme, che esistono «sempre» (cfr. *Phd.* 79d2-3, e1; 80b3); poiché le Forme sono sempre, anche l'anima deve esserlo. Ma l'immortalità dell'anima – così si obietterebbe – consiste in una durata temporale infinita *post mortem* (cfr. *Phd.* 81a9) e l'*aei* applicato alle Forme è esteso senza riserve all'anima (79d5); perciò le Forme devono essere «sempre» nello stesso senso dell'anima, quindi perdurare per un tempo illimitato.

Tuttavia, né la somiglianza né la condivisione di un predicato comportano in Platone identità di modo d'essere o del significato del predicato condiviso. I sensibili somigliano alle Forme, ne traggono il nome, ed entrambi sono «enti»; ma non sono lo stesso ed esistono in modi diversi: le Forme sono al di là dei sensibili, e questi inferiori ad esse (cfr. *Phd.* 74a-78e). Pur superiore ai sensibili, anche l'anima si approssima al modo d'essere delle Forme senza coincidere con esso ed essendovi solo «affine». Né essa risiede nel luogo proprio delle Forme «oltre il cielo»: è piuttosto «dentro al cielo» (*Phdr.* 247a5) e può al massimo ascendere al limite di esso, guardando le Forme, che sono fuori (cfr. *Phdr.* 247a8-c2). Inoltre, a differenza delle Forme, la natura dell'anima è essenzialmente legata al movimento (*kinēsis*): è il principio automovente di ogni moto, immortale proprio in quanto sempre in moto (cfr. *Phdr.* 245c5-246a2), e perciò intrinsecamente legata al tempo. In breve: l'anima è essenzialmente cinetica e ciò che è cinetico è essenzialmente temporale; dunque l'*aei* dell'anima è temporale, quello delle Forme immobili no.

Il senso di *aei* applicato all'anima non può quindi determinare il suo senso applicato alle Forme. Né l'«argomento dell'affinità» è perciò compromesso: l'anima può ancora sopravvivere alla morte ed esistere «sempre» – per un tempo illimitato – in virtù della sua affinità con le Forme, che esistono «sempre» in un senso diverso e più forte, al di là di ogni tempo.

Le Forme non sono dunque eterne nel senso di esistere per un tempo infinito (contro l'opzione 1). Forse, però, esistono al di là del tempo ma non della durata (opzione 2). La distinzione fra tempo e durata non è ovvia: ad esempio secondo Newton, «durata» è soltanto un altro nome del tempo (assoluto) (*Principia* [1726^3], 1, d. VIII, *s.* I, 46.18-20 Koyré-Cohen). Eppure è un'opzione filosoficamente legittima e di rispettabile ascendenza. Elaborata dagli Scolastici latini per render conto di enti – gli angeli – intermedi (durata, *aevum*) fra Dio (eterno) e le creature corruttibili (temporali) (cfr. Porro, 1996), fu ripresa nei secoli successivi. La ritroviamo, ad esempio, all'inizio de *La fine di tutte le cose*, in cui Kant, inoltre, identifica l'eternità con «una fine di ogni tempo» (*ein Ende aller Zeit*) e una «durata ininterrotta» (*ununterbrochener Fortdauer*), da concepirsi in termini di «grandezza» (*Grösse*) (Ak 8:327). Ciò collima con la posizione di Locke, per cui l'idea di durata – origine comune di quelle di tempo ed eternità – è concepita come «la lunghezza di una linea retta estesa in *infinitum*», e non può pensarsi «senza successione» (*An Essay on Human Understanding*, II 15 §§1, 11 e 12 Nidditch). E tracce della distinzione fra tempo e durata, nonché dell'associazione di quest'ultima a nozioni spaziali come grandezza ed estensione, si trovano già nell'antichità greco-romana, p.e. nel primo libro del *De natura deorum* di Cicerone (I 9.21 Plasberg-Ax), in cui l'epicureo Velleio parla di *saecla* come una sorta di tempo infinito prima del tempo (cioè di quello misurabile generato con il cosmo), pensabile tramite la nozione di estensione (*spatium*).

Bisogna ora chiedersi se anche Platone distinguesse tempo e durata. Nei dialoghi tale distinzione non è mai enunciata, né Platone ha un termine distinto per «durata»; né, a differenza di Cicerone, tenta di circoscrivere un concetto di cui gli manca la parola. Siamo dunque indotti a supporre che egli assimili la durata al tempo e non sviluppi una nozione di durata indipendente da successione, parti e misura. Pertanto, negando che le Forme siano soggette al tempo, ha negato loro anche la durata, intendendo piuttosto che esse conservano la loro identità immutabile, libere da ogni temporalità e durata. Analogamente, dicendo che esse sono «oltre il cielo» e «intelligibili», non suggerisce che occupano una localizzazione non estesa, ma che sfuggono del tutto al luogo, prive di corpo e di estensione.

Si potrebbe obiettare che il mero fatto che Platone dica che le Forme sono «sempre» (*aei*) implichi che attribuisca loro almeno una qualche durata. Nel greco classico *aei* significa «per ogni tempo o durata» o «in ogni occasione» – come «sempre» in italiano e omologhi in altre lingue moderne. Non si dovrebbe perciò cercare in Platone una distinzione fra tempo e durata, poiché l'idea di durata sarebbe insita nel significato di *aei*. Anzi – così potrebbe pro-

seguire l'obiezione – a lungo i Greci non avrebbero pensato fuori dalla categoria della durata; al più avrebbero distinto una durata temporale (il tempo) da una atemporale (l'eternità), mentre l'idea di un'eternità non-durativa sarebbe uno sviluppo (neoplatonico) più tardo. Poiché Platone non segnala un mutamento nel significato di *aei*, dovrebbe usarlo nel senso usuale.

Tuttavia, l'obiezione non è cogente. Platone, nell'elaborare le proprie dottrine metafisiche, spesso mutua termini dal linguaggio ordinario conferendo loro significati nuovi (pur potendo ricorrere a quello comune all'occorrenza): dividendo la realtà in intelligibile e sensibile, assegna nuovi significati a termini come *ousia*, *idea*, *eidos*, *methexis*. Non si vede perché ciò non possa valere anche per *aei*, sì da fare ad esso escludere ogni temporalità e durata. E Platone sottolinea che le Forme sono «sempre» (*aei*) proprio là dove introduce elementi innovativi e controintuitivi rispetto all'orizzonte concettuale del suo tempo (cfr. *Phd.* 79d; *Symp.* 211a). Affidarsi al senso ordinario di *aei* per determinarne il significato entro una visione radicalmente nuova della realtà appare perciò poco persuasivo. La domanda retorica «Come si può dire di un essere esente da ogni durata che esso è 'sempre'?» (O'Brien, 1985: 63) sorge solo se si assume il senso ordinario di *aei*; ma sarebbe come chiedere come si possa dire che un essere esente da ogni connotazione spaziale è in un «luogo» (un *topos*, oltre il cielo) ed è una «forma» (un *eidos*).

Dato, dunque, che Platone non distingue mai il tempo dalla durata e nega il tempo alle Forme, possiamo inferire che neghi loro anche la durata, pur potendo esprimerne la condizione ontologica con *aei* senza con ciò implicare durata. In breve, fuori dal *Timeo*, dove Platone non offre una trattazione sistematica di tempo ed eternità, l'uso di «sempre» per descrivere l'Essere va inteso come espressione della sua natura extratemporale ed extradurativa, non come attribuzione di tempo infinito o durata illimitata.

L'eternità dell'Essere nel Timeo

Veniamo ora al *Timeo*. L'eternità è centrale nell'opposizione fra Essere e Divenire fin dal prologo metafisico (cfr. *Ti.* 27d5-28a1), opposizione che si traduce presto in quella fra paradigma e copia: l'eternità è uno dei tratti distintivi, accanto a completezza e unicità, del paradigma a cui il demiurgo si ispira per plasmare il cosmo (cf. *Ti.* 28c5-29a6). È tuttavia solo in 37d1-38b5 che essa diviene oggetto di discussione focale – l'unica del *corpus* – in contrasto col tempo, la cui generazione è spiegata come creazione imitativa del demiurgo dal modello noetico (*Ti.* 37d3-38b5):

> Ora, la natura di quel vivente, essendo eterna (*ousa aiōnos*), non era possibile adattarla pienamente a ciò che invece generato; ecco dunque che egli pensa di produrre un'immagine mobile dell'eternità e, nell'atto di ordinare il cielo, pur rimanendo l'eternità nel-

> l'unità (*menontos aiōnos en heni*), ne produce un'immagine eterna che procede secondo il numero (*kat'arithmon iousan*), che è precisamente ciò che noi abbiamo chiamato 'tempo'. Infatti, i giorni e le notti e i mesi e gli anni, che non esistevano prima che il cielo fosse generato, proprio allora egli li fece nascere, nel momento stesso in cui costruì il cielo; e tutte queste sono parti di tempo, e l''era' e il 'sarà' sono forme di tempo che hanno avuto nascita e che noi attribuiamo erroneamente, senza avvedercene, all'essere eterno. Giacché noi diciamo, appunto, che esso 'era', 'è' e 'sarà', ma, se ci si attiene alla verità, solo l''è' (to *estin*) gli si addice, mentre l''era' e il 'sarà' occorre dirli della generazione che procede nel tempo, poiché sono due movimenti; laddove ciò che rimane sempre identico a sé stesso, senza muoversi (to *aei kata tauta ekhon akinētōs*), non è il caso che divenga più vecchio o più giovane al trascorrere del tempo, né che 'divenne' un tempo, né che 'sia divenuto' adesso, né che 'diverrà' un giorno.

Non offrirò un commento analitico di queste dense righe (cfr. i recenti Petrucci–Ferrari, 2022; Ferrari, 2023), ma mi concentrerò su quattro punti circa l'eternità e il suo rapporto con l'Essere. La distinzione fra tempo ed eternità è qui tanto netta che l'opzione 1 (eternità come tempo infinito) non richiede discussione separata: mi concentrerò perciò su 2 (durata atemporale) e 3 (atemporalità a-durativa).

Paradigma e vita. Il passo si apre affermando che l'eternità è un tratto fondamentale della natura del 'vivente' (*tou zōiou*), cioè del perfetto vivente intelligibile (*panteles zōion*) di 30c2-31b3. Benché sia questione dibattuta, assumo che quest'ultimo sia il paradigma intelligibile nella sua interezza, l'intero dominio eidetico, non una singola Forma (cfr. Petrucci–Ferrari, 2022: 267-268). Timeo ribadisce un punto su cui ha insistito fin dall'inizio: il paradigma, cioè l'Essere, è 'sempre', eterno. Ma non si limita a ripetersi: sottolinea un nesso significativo fra eternità e vita, che riecheggia l'arcaica nozione di *aiōn*, in cui la connessione fra eternità e vita – destinata a risuonare per tutta l'antichità – era strutturale (cfr. Festugière, 1949).

Ciò potrebbe suggerire una lettura 'durazionalista': poiché la vita sembra implicare durata e l'eternità è strutturalmente connessa alla vita, l'eternità sarebbe durata illimitata. Ma molto dipende da come intendiamo la 'vita' del paradigma – tema vasto, legato al celebre passo del *Sofista* (248e7-249a2), dove lo Straniero esorta a non lasciarsi convincere che «ciò che pienamente è (*tōi pantelōs onti*) […] non viva (*mēde zēn*)». Senza poter qui condurre un'analisi dettagliata (cfr. Ferrari, 2011), basti osservare che la vita del paradigma non può essere pensata come un processo che implichi durata – e i neoplatonici, in specie Plotino e Proclo, sostenitori dell'eternità non-durativa, attribuiscono senza difficoltà vita all'Essere intelligibile e la connettono all'eternità (cfr. Plot., *Enn.* 3.7; Procl., *Inst.* §86). Le Forme platoniche, nel *Timeo* come altrove, non

subiscono processi: sono «sempre nel medesimo stato e immobili» (*Ti.* 38a3). Quanto alla durata, se la pensiamo come costitutivamente legata alla successione – come la maggior parte dei filosofi moderni – e quindi alla sequenza di 'prima' e 'poi', l'Essere ne è immune, poiché *Timeo* sottolinea che solo indebitamente (*Ti.* 37e5: *ouk orthōs*) diciamo di esso che 'fu' e 'sarà'. Ma anche concependo la durata come vari maestri scolastici (cfr. Porro, 1996: 213-47) – permanente, simultanea e non-successiva – la lettura durazionalista non segue. Vanno qui distinte due versioni della proposta. Nella prima, la durata ascritta alle Forme è l'*aevum* in senso stretto: una forma qualificata di eternità, propria di enti – come gli angeli – la cui natura non è interamente immutabile come quella di Dio e la cui permanenza e assenza di successione sono perciò esse stesse solo qualificate. Tale nozione è incompatibile con la perfezione del paradigma platonico, che non ammette qualificazione. Nella seconda, più forte, il/la durazionalista rivendica per le Forme una durata piena e non qualificata, completa al pari dell'eternità divina: un tutto completamente privo di parti, simultaneo, un *nunc stans* senza prima né poi, concepibile come una sorta di grandezza (cfr. Stump-Kretzmann, 1981). È la versione che il/la durazionalista dovrebbe sostenere, non toccata dalla disanalogia con gli enti intermedi. Ma allora una tale durata sarebbe indistinguibile dal presente puntuale della versione atemporale e non-durativa: una singolarità semplice, inestesa, completa (cfr. punto 3). Una volta rimosse parti, estensione e successione, nulla distingue più 'durata' da 'presente puntuale' (dell'opzione 3). La versione più forte collassa dunque in quella che voleva contrastare.

La vita dell'intelligibile sembra piuttosto consistere nella regolata interrelazione dinamica delle Forme tramite reciproca partecipazione – che, lungi dal compromettere la stabilità del regno eidetico, ne è anzi essenziale all'ordine e alla natura organica. L'Essere platonico non è una singolarità eleatica (criticata in *Soph.* 244b6-245d11), ma un'unità internamente molteplice, una pluralità unificata di Forme (*Ti.* 30c2-31a1) legate in una rete ordinata di partecipazione selettiva (*Soph.* 251a5-253e2). Platone analizza tali relazioni in termini causali, e la vita del paradigma è, a mio parere, essenzialmente questa attività causale costitutiva, che non implica alcuna successione di 'prima' e 'poi', nessuna durata, ma solo priorità e posteriorità ontologiche, cioè dipendenza metafisica: se la Forma X è f per la sua partecipazione alla Forma F, ciò non significa che vi fu un tempo in cui X non era f e uno in cui lo è, ma solo che X dipende da F quanto al suo essere f.

L'eternità e la sua immagine. Il demiurgo crea il tempo come immagine mobile dell'eternità. Pur mirando a rendere il cosmo il più possibile simile al paradigma (cfr. *Ti.* 37c8, 38c1), non può riprodurre l'eternità come tale, perché il cosmo è generato (*Ti.* 37d4: *tōi gennētōi*), e ciò che è generato e ha un inizio non può essere 'sempre' (cfr. *Ti.* 28b6-7). Quaggiù può esservi solo un *simulacrum aevi* (Calcidio, *in Ti.* 105). Così, quando Platone chiama il cosmo o le sue componenti (le stelle fisse, il tempo stesso) 'eterni' (cfr. *Ti.* 37d7, 40b5), non può usare 'eterno' (*aiōn*, *aiōnos*, *aidios*) con significato identico per l'in-

telligibile e il sensibile (*pace* O'Brien, 1985: 63; Whittaker, 1968: 139). Fra queste due applicazioni sussiste piuttosto ciò che Platone, non solo nel *Timeo*, chiama una relazione di 'omonimia'.

Non vi è dunque ragione cogente per sottoscrivere l'argomento durazionalista secondo cui, siccome le espressioni dell'eternità si applicano sia al sensibile sia all'intelligibile nello spazio di poche righe devono avere lo stesso senso e, siccome il tempo implica durata, lo stesso deve valere per l'eternità (cfr. O'Brien, 1985; Whittaker, 1968; Wilberding, 2016). Tale argomento non rende ragione del ruolo cardinale della relazione paradigma-copia, chiave non solo della descrizione di eternità e tempo, ma dell'intero racconto cosmopoietico del *Timeo* (cfr. Plot., *Enn.* III 7.1.18-20). Del resto, far leva su presunte ambiguità linguistiche non è strategia fruttuosa: nel *Fedone*, contrapponendo Forme e sensibili, Socrate parla di «due specie di enti» (*Phd.* 79a6: *duo eidē tōn ontōn*), usando *eidos* e *on* in senso non tecnico.

Unità. In 37d6 *Timeo* fa un'osservazione cruciale, ma spesso trascurata: l'eternità 'rimane nell'unità'. Che significa? Consideriamo anzitutto il tempo: immagine mobile dell'eternità retta dal numero, sua riproduzione qualificata, segmentata in 'parti' (*Ti.* 37e3: *merē*) successive e numericamente ordinate – giorni, notti, mesi, anni – e in 'specie' (*Ti.* 37e4: *eidē*): il 'fu', il 'sarà'. Per contrasto, l'eternità 'rimane nell'unità': non ha parti né specie, né estensione, né successione, ed è tutta raccolta in un'unità puntuale invariante. Ogni concetto che implichi successione, parti o estensione è perciò estraneo all'eternità e ha senso solo in relazione alla temporalità. Qui, manifestamente, *en heni* si oppone a *kat'arithmon*. Nella matematica greca antica l'unità non è un numero e non ha parti (cfr. spec. Euc. *El.* 7 Deff. 1-2 Heiberg), e Platone e Aristotele concordano (cfr. p.e. *Resp.* 524d7, 525a7-8; Arist. *Ph.* 3.7.207b7-8). L'eternità è come l'unità: una singolarità semplice e priva di parti, una *solitaria natura*, secondo l'espressione di Calcidio (in *Ti.* 106 Waszink-Klibansky). Se l'eternità è priva di parti, estensione e successione, è atemporale. Anche qui non vi è traccia di una distinzione fra tempo e durata, fra ordine misurabile e non misurabile. Possiamo dunque concludere che, per Platone, l'unità semplice dell'eternità comporta la sua assenza non qualificata di estensione e quindi la sua immunità perfino dalla durata – a meno che la durata non sia concepita in modo tale (priva di parti, immutabile, non-successiva) da risultare, di fatto, indistinguibile dal presente puntuale e non-durativo dell'opzione 3.

L'importanza di questa osservazione platonica sull'unità si apprezza per via negativa considerando come Filopono difenda la propria lettura durazionalista in *Contra Proclum* V 4. Lì egli sostiene che l'eternità del 'vivente in sé' (*autozōion*) platonico vada concepita come «una sorta di estensione e ampiezza» (114.27 Rabe: *ti platos kai paratasin*), più precisamente come «una sorta di estensione uniforme» (115.6 Rabe: *paratasis tis homoiomerēs*). Per farlo, però, è costretto a contraddire l'evidenza del *Timeo* e a negare la natura puntuale dell'eternità (cfr. 114.26 Rabe: *mē hen sēmeion*), cioè la sua unità, che Plotino aveva interpretato in termini geometrici (cfr. *Enn.* 3.7.3.19; 6.5.19-21).

Si potrebbe obiettare, invocando Aristotele, che anche le quantità continue possiedono unità: 'rimanere nell'unità»' significherebbe allora durata stabile e continua, senza interruzione né successione. Ma Aristotele definisce il continuo come «ciò che è divisibile in divisibili sempre ulteriormente divisibili» (*Ph.* 6.2.232b24-5), il che è incompatibile con l'assoluta assenza di parti dell'eternità – correttamente enfatizzata da Plotino in *Enn.* 3.7.3.16-23. L'ulteriore replica, secondo cui la durata delle Forme sarebbe una sorta di linea infinita indivisibile, è priva di fondamento testuale.

Ecco un'altra possibile obiezione: poiché il racconto verosimile del *Timeo* discute una fase precosmica anteriore alla creazione del tempo (cfr. *Ti.* 52d2-53c3), si dovrebbe riconoscere che Platone traccia, dopo tutto, una qualche distinzione fra tempo e durata. Ma questa osservazione si fonda interamente su una lettura temporalista della cosmogonia del *Timeo* che, per quanto autorevolmente difesa fin dall'antichità, non è esente da serie difficoltà esegetiche: adottarla come chiave dell'eternità platonica significherebbe spiegare *obscurum per obscurius*. Soprattutto, va notato che *Ti.* 37d3-38a8 non contiene alcuna allusione a una fase precosmica.

Infine, si potrebbe obiettare che la stessa scelta lessicale di Platone depone contro questa lettura. In 38b8 e 39e2 il paradigma è detto di natura *diaiōnios*, e il preverbo *dia-* è stato inteso come 'attraverso tutto l'*aiōn*', a designare un perdurare piuttosto che un punto privo di parti. La presenza di *dia-* sarebbe oziosa se non vi fosse nulla da percorrere. Ma l'inferenza non regge. *Dia-* in composizione non indica necessariamente attraversamento: i lessici registrano anche un ben attestato senso intensivo-completivo, 'pienamente, del tutto' (cfr. LSJ s.v. διά D.IV-V), che dà per *diaiōnios* il senso 'pienamente eterno', rafforzamento enfatico di *aiōnios* adeguato alla forza contrastiva del passo, l'eternità completa del modello contro quella derivata del cielo. E se invece *dia-* fosse preso come prova di parti reali da percorrere, proverebbe troppo: fornirebbe non una durata non-successiva, ma la successione, facendo collassare l'eternità del modello nel tempo (opzione 1).

Estin. All'eternità come unità puntuale compete correttamente solo la terza persona singolare dell'indicativo presente di *einai*, cioè *estin* (cfr. *Ti.* 37e6), in opposizione al passato (*hēn*) e al futuro (*estai*), che appartengono al divenire: dell'Essere si dice correttamente solo l'«è», mai l'«era» o il «sarà». L'asserto avrà un impatto notevole sulla filosofia e sulla cultura successive (cfr. p.e. Petrarca, *Triumphus eternitatis*, vv. 67-9 e G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie (1830)*, §258 Bonsiepen-Lucas).

Nel negare che passato e futuro possano predicarsi dell'eternità, Platone prende probabilmente le distanze da Melisso (30B2 DK), per cui l'essere «è e fu e sarà sempre, senza principio né fine». Per Platone passato e futuro valgono solo per ciò che è generato e si muove dal passato al futuro, in quanto costitutivamente soggetto al movimento; il paradigma, per contro, è assolutamente immobile. Ed è immobile, dice *Timeo*, anche nel senso di non divenire più vecchio o più giovane. Perché questa precisazione? Un esperimento mentale

può essere utile a capire. Un oggetto X con un'unica proprietà F, che possiede senza variazione, ha F permanentemente; eppure, pur in tale totale invarianza, potrebbe avere una 'storia ontologica', persistendo e 'invecchiando' come X-con-F. Il *Timeo* esclude questo scenario: il paradigma è esente perfino da questa forma di *sempiternitas*, del tutto sottratto a temporalità e durata. Così, quando *Timeo* dice che solo l'indicativo presente di *einai* si applica al modello eterno, questo presente non è una dimensione del tempo – un presente perpetuo – ma un'unità atemporale e puntuale, priva di ogni durata. Come l'unità non è un numero ed è priva di parti, così l'eternità, che 'permane nell'unità', non è una dimensione del tempo, articolato invece dal numero, ed è priva di parti.

Conclusioni

L'interpretazione atemporalista e non-durazionalista conserva dunque la sua validità: l'Essere è eterno nel senso che esiste fuori da ogni temporalità e durata, appartenendo a un presente puntuale e immutabile.

Concludo con una riflessione in vista di un'analisi più approfondita dei fondamenti metafisici dell'eternità in Platone, che non posso qui condurre. Si noti anzitutto che il riferimento al divenire più vecchi o più giovani riecheggia *Prm.* 140e-142a, dove Parmenide argomenta che l'Uno «in nessun modo partecipa del tempo» (141e4). Poiché non vi è modo di partecipare dell'essere se non attraverso passato, presente o futuro (cfr. 142a7-8; 155c8; 151e7-152a3), «l'Uno in nessun modo partecipa dell'essere» e «in nessun modo è» (142a8-10). Si può respingere l'argomento obiettando alla premessa: per Platone l'essere non comporta partecipare del tempo. Le Forme esistono ma non partecipano del tempo; vi deve dunque essere un modo non-temporale di «partecipare dell'essere». Ciò che spesso è sfuggito, nelle discussioni di questo passo e di *Ti.* 37d-38b, è che l'espressione «partecipare dell'essere» (*vel sim.*) ricorre di frequente nel *Sofista*, segnatamente a proposito della partecipazione al Genere Essere: lo Straniero afferma spesso che un Genere o una Forma è in virtù del suo partecipare all'Essere (cfr. Granieri, 2025). Sarebbe interessante esplorare l'esatta relazione che Platone intende fra Essere, partecipazione, tempo ed eternità, triangolando *Parmenide*, *Sofista* e *Timeo*. Ma ciò dev'essere rimandato ad altra occasione.

Bibliografia

Cherniss, H.F. (1944). *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
Ferrari, F. (2011). L'anima dell'essere. *Sofista*, 248 E-249 A e *Timeo*, 30 C-31 A. In Palumbo, L. (ed.), *Logon didonai*, Napoli: Loffredo, 601-613.
Ferrari, F. (2023). L'enigma del tempo nel *Timeo* di Platone. *Paradigmi*, 41, 213-234.
Festugière, A.-J. (1949). Le sens philosophique du mot αἰών. *La parola del passato*, 4, 172-189.
Granieri, R. (2025). Plato's Isolation of a Kind Being or Why in the *Sophist* To Be Is Not To Be Something. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 64, 1-51.
Mesch, W. (2003). *Reflektierte Gegenwart*. Frankfurt am Main: Klostermann.
O'Brien, D. (1985). Temps et éternité dans la philosophie grecque. In Tiffeneau, D. (ed.), *Mythes et représentations du temps*, Paris: Éditions du CNRS, 59-85.
Petrucci, F.M., Ferrari, F. (2022). *Platone. Timeo*. Milano: Mondadori.
Porro, P. (1996). *Forme e modelli di durata nel pensiero medievale*. Leuven: Leuven University Press.
Sorabji, R. (1983). *Time, Creation, and the Continuum*. London: Duckworth.
Stump, E., Kretzmann, N. (1981). Eternity. *The Journal of Philosophy*, 78, 429-458.
Tarán, L. (1979). Perpetual Duration and Atemporal Eternity in Parmenides and Plato. *The Monist*, 62, 43-53.
Whittaker, J. (1968). The Eternity of the Platonic Forms. *Phronesis*, 13, 131-144.
Wilberding, J. (2016). Eternity in Ancient Philosophy. In Melamed, Y. (ed.), *Eternity*. New York: Oxford University Press, 14-55.
Zeller, E. (1889). *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, II.1 (4th ed.). Leipzig: Reisland.

Chiara Prosperi Porta

Mutations in the DNA of Knowledge Dissemination: Time, Identity and AI in the Discourse of Security Podcasts

Abstract
La fluidità dei nuovi generi mediatici sta ridefinendo le pratiche discorsive professionali, con l'IA che influenza sempre più la produzione, la diffusione e l'esperienza del pubblico. In questo contesto, i podcast hanno attirato una crescente attenzione da parte del mondo professionale e accademico (Cox *et al.*, 2023) in quanto strumenti per la diffusione di conoscenze specialistiche, la costruzione dell'identità e la formazione dell'opinione pubblica.
Sfruttando l'innovazione tecnologica, i podcast catturano e diffondono informazioni all'interno di strutture temporali adattabili, spesso attraverso formati serializzati (Rime *et al.*, 2023), diventando così strumenti versatili per la comunicazione istituzionale (Drew, 2017).
Questo studio segue un approccio qualitativo e quantitativo applicandolo a un corpus di podcast recenti prodotti da Europol, l'agenzia dell'UE per il coordinamento delle operazioni di polizia tra i paesi membri. L'analisi prende in esame l'interazione tra produzione discorsiva, strategie di disseminazione orientate al pubblico guidate dall'IA e il loro potenziale impatto sugli ascoltatori.
L'analisi evidenzia come le risorse di valutazione (Martin & White, 2005) e le strategie narrative (Hyland & Jiang, 2016) contribuiscano a un'esperienza comunicativa interattiva e immersiva. I risultati indicano che tali podcast utilizzano il linguaggio e tecniche avanzate di digitalizzazione per facilitare la trasmissione di conoscenze specialistiche in materia di sicurezza, sostenendo al contempo la proiezione e il coinvolgimento dell'identità istituzionale in relazione a specifici contesti e obiettivi comunicativi.

Parole Chiave: Podcast, teoria dell'Appraisal, Engagement, comunicazione delle forze dell'ordine, identità istituzionale.

Abstract
The fluidity of emerging media genres is reshaping professional discursive practices, with AI increasingly influencing production, delivery and audience experience. In this context, podcasts have attracted growing professional and academic attention (Cox *et al.*, 2023) as formats for the dissemination of specialised knowledge, identity construction and public opinion formation.
Engaging with technological innovation, podcasts capture and circulate information within adaptable temporal frameworks, often through serialised for-

mats (Rime *et al*., 2023), thus becoming versatile tools for institutional communication (Drew, 2017).
This study adopts a qualitative and quantitative approach to a corpus of recent podcasts produced by Europol, the EU agency for law enforcement cooperation. It examines the interplay between discursive production, AI-driven audience-oriented strategies and their potential impact on listeners.
The analysis explores how appraisal resources (Martin & White, 2005) and narrative strategies (Hyland & Jiang, 2016) contribute to an interactive and immersive communicative experience. Findings suggest that these podcasts mobilise language and digitally enhanced practices to facilitate the transfer of specialised knowledge on security, while supporting the projection and involvement of institutional identity in relation to specific communicative contexts and objectives.

Keywords: Podcasts, Appraisal Theory, Engagement, Law-Enforcement Communication, Institutional Identity.

Introduction

New-media genres are continuously evolving in response to shifting professional discursive needs and communicative practices. Simultaneously, AI is increasingly shaping how content is produced, delivered, and experienced by audiences. Within this rapidly transforming landscape, podcasts have attracted growing academic, institutional and professional attention. Their hybrid nature (informational and narrative) positions them as a versatile medium for disseminating specialised knowledge, constructing identity and influencing public opinion.

As organisations strive to keep up with technological innovation, podcasts have become a strategic tool for packaging and disseminating information in accessible, time-efficient formats. Their design, whether as single episodes or serialised productions, enables engagement and fosters sustained audience connection. This flexibility has favoured their adoption across various domains, where they are used not only to communicate, but also to reach wider audiences, support understanding, and build reputation.

Yet, the growing use of AI tools into podcasting is reshaping performances of authority and expertise. In sensitive domains such as security, where credibility, timeliness, and narrative control are central to institutional identity, podcasts operate not merely as information channels but as sites where urgency, institutional personas, and AI-mediated knowledge production are discursively negotiated.

Understanding how these dynamics unfold within security-focused podcasts and how speakers evaluate events and align with or distance themselves from audiences (Martin & White, 2005) offers insight into broader transfor-

mations in contemporary knowledge dissemination. As AI becomes embedded in communicative infrastructures, knowledge dissemination is also changing, reshaping how expertise is narrated, how audiences are imagined, and how speakers enact interpersonal meanings through different discursive choices.

By looking at time, identity, and AI in security podcasts, it becomes possible to explore how expert voices in this genre are legitimised, how topics are selectively dramatised, and how AI-related narrative developments reflect and reproduce emerging discursive modes of mediated communication.

From Expertise to Audio Narratives: Time, Identity, and AI in the Podcast Genre

The account of experience is often structured along a timeline that serves to describe speakers' position and attitude, highlighting their role within a given context. Therefore, an analysis of identity cannot be separated from the language and genre used to present events in contexts that may be subject to the constant judgement of the public.

Previous seminal research has shown how identity is dynamically constructed through linguistic performance, contextual positioning, and interactional choices (Benwell & Stokoe, 2006), confirming that the individual or collective image of organisations is continually shaped by discursive practices (Salvi & Bowker, 2013) and the assertion of authority (Salvi & Turnbull, 2007). In line with these studies, further research (Prosperi Porta, 2019; 2021) has confirmed how social practices, power relations, and institutional settings influence the linguistic construction of identity in traditional written genres. More recently, scholars have also examined how these dynamics manifest in emerging media genres such as podcasts (Minooka, 2024), identifying hybrid, multimodal and conversational formats as innovative spaces for the expression of identity and authorial positioning, even in contexts that do not traditionally use such modes of communication.

A complementary line of research has highlighted the temporal progression of podcasting as a distinctive feature of the genre (Kavya & Diya, 2024). This diachronic dimension suggests that identity is negotiated not only within individual interactions but also built cumulatively across episodes. Within this process, evaluative resources (Martin & White, 2005) contribute to how speakers signal stance and manage interpersonal alignment over time. The unfolding timeframe thus enables hosts to develop recurring patterns of evaluation that consolidate authority and solidarity within an evolving discursive environment, while interconnections between episodes further support the creation of cumulative knowledge (Drew, 2017). In this context, *Appraisal* resources, alongside compositional features (Nelson & Ii, 2016) and the role of narrative temporality, are crucial, as they can convey the engagement of speakers and listeners alike, as well as modulate communicative intensity.

Recent research highlights the growing role of podcasts in individual and

collective identity construction. Studies have examined their temporal organisation and narrative coherence (Abdessamed *et al.*, 2024), as well as the time-based relationships forged between podcasters and audiences through storytelling (Sharon, 2023). This combination of narrative, dialogue, and audience-oriented features makes podcasts particularly suited to the construction and negotiation of academic, institutional, and professional identities (Pâquet, 2021; Cox *et al.*, 2023).

Scholars have also documented how podcasting has evolved into a distinctive socio-cultural and communicative phenomenon (Rime *et al.*, 2023), enabling organisations and content creators to reach a diverse audience whilst simultaneously shaping specialist discourse through accessible and flexible audio formats. For this reason, podcasts are considered increasingly influential in structuring conversations around a variety of issues and domains, often functioning as widely accessible spaces for public engagement and knowledge dissemination, where AI has had a significant influence in the production, delivery and customer experience (Laban *et al.*, 2022; Hemraj, 2025; Kılıçkaya & Kic-Drgas, 2026). In this light, podcasts offer fertile ground for analysing how authority, credibility, and identity are discursively constructed. This is particularly relevant in the security domain, where European law-enforcement communication not only informs the public and legitimises policy measures, but also constructs institutional identity, credibility, and ideology. Such developments reflect broader transformations in the circulation of EU intelligence discourse, marked by the recent adoption of podcasts as micro-spaces in which intelligence-led securitisation is articulated and normalised (McGovern & McNamee, 2025), thereby facilitating public understandings of security and investigative work.

Corpus and Methodology

The present study examines a corpus of 21 thematic podcasts (2022-2025) produced by Europol, the EU agency responsible for intelligence and security operations. The series is freely available on social media platforms. Each instalment lasts around 30 minutes and is clearly structured into preview, summary and recap sections, supporting listener orientation and accessibility. Episodes address topics such as cybersecurity, terrorism, human smuggling, and financial fraud, while introducing audiences to digital crime investigations. The audio scripts amount to a total of 91,533 tokens.

An initial examination of Europol's episodes highlights a recurring focus on contemporary criminal phenomena and preventive concerns, which structure the narratives and foreground risk and the urgency of operational response.

By integrating qualitative and quantitative methods, the analysis focuses on the production and circulation of law-enforcement discourse, examining

how podcasts communicate knowledge to broad audiences through narrative, evaluative, and AI-mediated resources.

The quantitative analysis uses Sketch Engine (Kilgarriff *et al*., 2014) to identify salient lexical patterns associated with *Appraisal* resources in the corpus. Qualitatively, the study combines Nelson and Ii's (2016) five-aspects framework with Martin and White's (2005) *Appraisal Theory* to examine communicative purposes, modes of evaluation, and key elements of podcast production. Together, these discursive and compositional features may illustrate how stance and interpersonal positioning develop across episodes, as *Appraisal* resources and narrative temporality foster participatory listening and knowledge exchange. On this basis, the study addresses the following research questions:

1. How podcasts contribute, over time, to Europol's identity and to the positioning of its discourse both within and beyond its community of practice;
2. How interpersonal linguistic resources convey Europol's voice of authority, professional competence and expertise across episodes;
3. How speakers' attitude towards situations in podcasts is shaped evaluatively in discourse and supports professional authority on the one hand, opinions and feelings on the other;
4. How discourse impacts at a social level to induce a high degree of adhesion in listeners.

Quantitative analysis

Quantitatively, the analysis traces adjectival and adverbial patterns associated with the *Appraisal* dimensions of *Attitude, Engagement,* and *Graduation* (Martin & White, 2005). This approach reveals their central role in the dissemination of law-enforcement knowledge and the linguistic construction of social relations in podcasts. *Attitude* (*Ibid*: 42-69) is understood as encompassing three regions of evaluation: *Affect, Judgement*, and *Appreciation*. *Affect* encodes positive or negative feelings, *Judgement* evaluates human behaviour, and *Appreciation* assesses things, events, or processes. These meanings are realised through a range of lexical and grammatical resources; *Affect* may be realised as expressions of quality, process, or comment, while *Judgement* involves meanings of social esteem or social sanction, and *Appreciation* concerns evaluations of impact, quality, balance, complexity, or value. All three categories are typically marked by adjectives and adverbs, with *Judgement* additionally expressed through modalisation.

The second dimension of *Appraisal* is *Engagement* (*Ibid*: 92), which addresses the linguistic strategies speakers use to position themselves intersubjectively and negotiate alignment with listeners. *Engagement* resources enable

speakers to acknowledge alternative voices, foster connection with the audience, thereby guiding attention and interpretation. These resources operate according to four principal options (*Ibid*: 102-105): *Disclaim, Proclaim, Entertain* and *Attribute*, each representing a distinct way of managing dialogic space. *Disclaim* resources reject or challenge alternative positions, while *Proclaim* resources reinforce the speaker's stance by limiting the availability of other viewpoints. *Entertain* signals that the speaker's position is one possibility among several, and *Attribute* presents a stance as belonging to an external voice, either aligning with or distancing from that perspective. A further dimension is added to the framework (*Ibid*: 135), namely *Graduation*, which deals with the scaling of meanings, adjusting intensity or degree through *Force* and sharpening or softening their boundaries through *Focus*.

In this study, *Attitude* is analysed through its three regions of feeling, while *Engagemen*t is explored through its dual realisation in authorial stance and audience involvement, and *Graduation* through the scaling of evaluative meanings in Europol's podcasts. Table 1 illustrates their adverbial realisation by reporting the ten highest and lowest-frequency forms identified using Sketch Engine.

Adverb	TOP Freq.	Relative freq.	Adverb	LOW freq.	Relative freq.
so	511	5,582.68	always	33	360.52
not	311	3,397.68	maybe	32	349.60
also	292	3,190.10	obviously, almost	24	262.20
then	212	2,316.10	sometimes, never	17	185.72
very	191	2,086.67	certainly, definitely	11	120.17
just	120	1,311	perhaps, previously	9	98.32
really	116	1,267.30	probably, absolutely, clearly	8	87.40
actually	110	1201.75	apparently, possibly	4	43.70
together	70	764.75	presumably, seemingly, likely	2	21.85
even, here, only	67	731.97	consistently, inevitably, allegedly, necessarily, reportedly, somewhat, rarely	1	10.92

Tab. 1 – Adverbs Distribution in the Corpus (328 occurrences).

The distribution of adverbs reveals a strong reliance on *Graduation* through *Force*, with high frequency items such as *so* (511 hits), *very* (191 hits), *just* (120 hits), *really* (116 hits), and *actually* (110 hits) intensifying meaning and expressing stance. These items, characteristic of spoken interaction, recur with sufficient frequency to crystallise into a recognisable pattern that projects clarity, authority, and *Engagement*, contributing to a stable institutional identity.

By contrast, lower-frequency adverbs predominantly encode epistemic and evidential meanings, such as *certainly* (11 hits), *probably* (8 hits), *apparently* and *possibly* (4 hits), or *reportedly* (1 hit), which are associated with *Graduation* through *Focus*, as they modulate degrees of certainty, and the firmness of categorisation. Their low frequency suggests that the discourse avoids hedged formulations, thereby sustaining an authoritative and assertive stance. This limited use of *Focus* likely reinforces a stable and unambiguous identity.

Beyond adverbial patterns, the distribution of adjectives further illustrates how Europol constructs meaning through *Attitude* and *Graduation* choices. Table 2 shows how adjectives' distribution, particularly among the lowest-frequency items, reflects *attitudinal* and *appreciative* meanings, but also signals *Engagement*-based stance-taking, to suggest, project, or oppose alternative positions in discourse.

Adjective	TOP Freq.	Relative freq.	Adjective	LOW freq.	Relative freq.
criminal	233	2,545.53	real	44	480.70
other	150	1,638.75	dangerous	31	338.67
more	144	1,573.20	simple, unique, illicit, ongoing	17	185.72
online	133	1,453.02	crucial, joint, ready	11	120.17
new	98	1,070.65	heinous, sophisticated, very	9	98.32
big	93	1,016.02	significant, strategic, regular	8	87.40
able	90	983.25	valuable, careful, impossible, likely	4	43.70
first	83	906.77	concerned, distressing, devastating, staggering	3	32.77
serious	63	688.27	bad, challenging, destablising, happy, horrific, innovative, relentless, sad, shocking, timely, unlikely	2	21.85
good	55	600.87	alarming, committed, emotional, exceptional, gruesome, insignificant, nervous, sinister, satanic, stupid, urgent	1	10.92

Tab. 2 – Adjectives Distribution in the Corpus (887 occurrences).

Thus, high-frequency adjectives such as *criminal* (233 hits), *online* (133 hits) and *new* (98 hits) function chiefly as categorising descriptors of Europol's core crime domains. These adjectives also contribute to *Judgement* (evaluations of social actors or behaviour) and *Appreciation* (evaluations of things, processes, or phenomena), because they help shape security discourse and institutional perspectives. By labelling actors (*criminal*), contexts (*online*), and features of operations (*new*), rather than expressing personal evaluation, podcasters consolidate a lexicon of law-enforcement knowledge, supporting a discourse where the organisation's identity is consistently anchored in domain-specific expertise. Other adjectives such as *serious* (63 hits) and *good* (55 hits), also

relatively frequent, contribute to the evaluative texture of discourse through *Attitude*, signalling *Judgement* (e.g., esteem or sanction) or *Appreciation* (e.g., actions' value). These evaluations, however, remain largely moderate and institutionally aligned, avoiding overt emotionality. By contrast, adjectives in the low-frequency group like *dangerous* (31 hits), *unique* (17 hits), along with *heinous* and *sophisticated* (9 hits), *significant* or *strategic* (8 hits) tend to enact sharper evaluative meanings. These items often correspond to high-intensity *Attitude,* marking negative *Judgement* (*dangerous*, *heinous*), elevated *Appreciation* (*significant*, *strategic*), or exceptional value (*unique*, *sophisticated*). Their limited recurrence suggests a controlled use of *Graduation*, where intensity is increased selectively rather than systematically, thus reserving heightened evaluative *force* for particularly salient threats or exceptional operations.

Both adverbial and adjectival patterns indicate a less evident use of *Affect*, with only a few adjectives encoding emotional meanings, such as *emotional*, *nervous*, *rewarding* (1 hit), *sad* or *happy* (2 hits), and *concerned*, *distressing* or *devastating* (3 hits). This limited presence of *Affect* aligns with Europol's formal, informational style and contrasts with the more frequent use of *Judgement* and *Appreciation*. Alongside *Engagement* resources, this choice reflects restrained *Attitude* and selective *Graduation*, contributing to a stable and authoritative institutional identity.

A more detailed examination of these evaluative patterns will be provided in the qualitative analysis, which considers their discursive realisation and interpretive implications.

Qualitative analysis

The qualitative analysis explores how the Europol podcast series employs *Appraisal* resources to meet recognised standards of podcast quality and to shape audience engagement. The series aligns with the five quality dimensions identified by Nelson and Ii (2016): expertise and credentials, accuracy, information quality, production quality, and currency. These dimensions recur consistently across episodes, supported by AI-generated sound effects and automated transcription that enhance production standards, alongside credible, up-to-date information delivered by knowledgeable hosts and expert guests whose interaction conveys authority and interpretive sophistication. The podcast combines institutional communication aims with strategies characteristic of professionally produced contemporary audio media, addressing diverse audiences while maintaining precision, transparency, and trustworthiness.

The podcast can be classified as instructional, while also incorporating features of non-fiction investigative crime-thriller podcasts, a sub-genre influential since its consolidation in 2015 (McGovern & McNamee, 2025: 2). Episodes display a formal communicative style, careful lexical choice, a tightly integrated narrative structure, musical interludes, and occasional technical explanations, all of which

ensure coherence and sustained engagement. Across the series, a narrator organises the content dramatically, thus contributing to an innovative media product. Here, narrative not only functions to engage strategically and ideologically, but also builds legitimacy, reinforces organisational cohesion, fosters listener solidarity, and frames Europol's operations through group-centred stories of commitment, responsibility, and expertise. Soundtracks and recurring special effects further reinforce these communicative aims by enhancing atmosphere, signalling brand identity, and intensifying the affective dimension of listening. At times, the narrator also introduces personal observations to create immediacy and realism that draw the audience more directly into the unfolding storyline.

To this end, the series deploys a range of *Appraisal* resources that shape evaluative stance and *Engagement*. Qualitative analysis corroborates the marginal quantitative presence of *Affect*, showing its strategic use in stories of tense operations, unexpected findings, or successful outcomes. *Judgement,* by contrast, is more prominent, evaluating criminal behaviour and institutional performance, while *Appreciation* assesses actions, technological innovations, and organisational performance, often supported by sensory or statistical detail and interacting with the narrative structure to enhance interpretive and epistemic richness. The series also deploys *Engagement* resources to position speakers within a dialogic space and in a multimodal interplay which constructs meaning and authority, while addressing audience's interests.

The following examples illustrate how *Appraisal* resources operate in specific segments of episodes.

Despite its limited but strategic use, *Affect* is deployed at key narrative moments to mediate institutional expertise and intensify audience engagement, as illustrated in examples 1-3.

1. *Narrator:* It wasn't until they searched the garden that they knew they'd found the priceless books. They were being kept in bin bags and recycling bins buried in a hole dug in the garden. *Europol Member*: So, it was a very tense, we were a little bit nervous. And […] all the time we had the list of the books. Then we had books from 15th century and we had all these in mind that we are doing something very important after all. And that was indeed, indeed it was very emotional. (Episode 8)

2. *Narrator:* As one of Europe's top officers in his field, Gabor worked on a lot of migrant smuggling cases. However, this particular case was shocking even for Gabor, despite his years of experience. *Europol Member:* Actually, we were a bit shocked, but at the same time we were expecting it happened unfortunately, I have to say this. (Episode 11)

3. *Europol Member:* In France the main suspect and his accomplices were convicted last year. So that's really satisfying. But also, and again, more importantly, the castle was confiscated. We discovered, thanks to inter-

> national cooperation, legal basis to seize and to confiscate the castle. And so, we could apply to this case proper asset recovery measures. […] That's extremely rewarding and we are very happy with that. (Episode 13)

In (1), *Affect* constructs collective involvement and responsibility in the investigative process, which is framed as both professionally demanding and emotionally meaningful. The speaker expresses negative *Affect* associated with insecurity (*a little bit nervous*), coupled with negative *Appreciation* (*very tense*), foregrounding the emotional pressure experienced during the operation. This is subsequently counterbalanced by positive *Affect* (*very emotional*), which is explicitly linked to *Appreciation* of the task (*doing something very important*). *Graduation* is displayed, too, and realised through *Force,* mainly by degree adverbs (*very*, *a little bit*).

In (2), the narrator introduces a migrant-smuggling case through negative *Appreciation* (*shocking*), intensified by the focusing adverb *even*. This evaluation is echoed by the expert's repetition (*we were a bit shocked*), activating controlled negative *Affect* moderated through *Graduation* (*a bit*). This repetition aligns narrator and expert, establishing a shared evaluative stance and positioning the listener accordingly. Here, *Affect* is linked to fear to mark personal disclosure that highlights the gravity of crime.

Example 3 foregrounds positive *Affect* through expressions of satisfaction (*really satisfying*), happiness (*we are very happy*), and reward (*extremely rewarding*). These affectual meanings align closely with positive *Appreciation*, reinforcing the value attributed to the investigative outcome. Degree adverbs (*really*, *extremely*) intensify stance and signal the salience of *Graduation* in marking evaluative priority. In this passage, *Affect* marks closure and professional fulfilment, framing the operation as both effective and ethically justified.

At the same time, *Judgement* emerges as the dominant evaluative resource in the podcast, shaping representations of criminal behaviour, investigative competence, and institutional credibility. It constructs a moral narrative that contrasts legitimate institutional actors with criminal adversaries, reinforcing shared values and promoting audience alignment.

The following examples confirm the quantitative salience of *Judgement* as an *Appraisal* resource, contributing to moral positioning, institutional authority and the construction of public consensus.

> 4. *Narrator:* Experts […] continued to comb through the encrypted messages of the organised crime group. [computer sound] Over time, they were building a picture of who they were and where they were. But this task became simpler when the person at the head of this organised criminal group made a crucial slip-up. *Europol Member*: We identified the leader of the Paraguayan group quite immediately because […] he was stupid enough to send […] several pictures of himself and, and also a

copy of the ID, the ID, uh, of his brother. So, we had the name of his brother quite, quite early, which led us to, to him. So in a couple of weeks he was identified. (Episode 6)

5. *Narrator:* Italian authorities went ahead with their search. At the address in Turin, they found their suspect, as well as a trove of data that would help lead to the eventual recovery of the books in Romania. The kingpin – the last member of the criminal group to evade capture – had been apprehended. From Europol's coordination centre, […] authorities supported the action day and set about jointly analysing the new evidence. (Episode 8)

6. *Narrator:* Europol has powerful analytical and technical capabilities [computer sound] that support Member State investigations into High Value Targets like the Kinahans. We also have a robust data protection system – with strong checks and balances– meaning we can safely host criminal data to support intelligence efforts. And it's all coordinated through our secure real-time communications platform, SIENA. (Episode 14)

In (4), *Judgement* is realised through social esteem, especially capacity. The investigative process is evaluated as increasingly efficient (*this task became simpler*), while criminal behaviour is negatively judged through attributions of incapacity (*made a crucial slip-up*, *he was stupid enough*), intensified by *Graduation* through *Force*. Together, these evaluations construct a sharp contrast between Europol's competence and the adversary's failure, further reinforced by computer sound effects that enhance narrative immersion.

Judgement can also be realised implicitly in combination with *Appreciation*, as in example 5. Here, Europol and national authorities are framed as competent and coordinated actors, while the criminal group is represented as ultimately unsuccessful. References to coordination reinforce positive institutional *Judgement*, supported by *Appreciation* of evidential value (*a trove of data*) and cooperation (*supported*, *jointly*). *Graduation* intensifies evaluation through completion (*the last member*), while the metaphorical noun *kingpin* sharpens *Focus* by construing the arrest as the decisive dismantling of the illicit network and realising negative *Judgement* associated with criminal power and agency.

At times, *Judgement* is realised positively, as in (6), through references to Europol's technological infrastructure. The narrator attributes capacity, tenacity, and normality to the organisation (*powerful analytical and technical capabilities*, *robust data protection system*, *secure real-time communications platform*). *Graduation* operates through lexical *Force* to construct strong social esteem, presenting Europol as reliable, advanced, and trustworthy. Computer-generated sound effects further link technological sophistication to institutional authority, persuasively strengthening evaluation.

While *Judgement* evaluates behaviour and capacity in moral and social terms, *Appreciation* foregrounds the qualities and significance of actions and outcomes, often supported by narrative devices and sound effects. Its prominence highlights urgency, effectiveness, and societal impact, reinforcing Europol's institutional authority. In the corpus, *Appreciation* frequently co-occurs with *Judgement* and occasionally with *Affect* (examples 7-9).

7. *Narrator:* So, that's Operation Greenlight. A perfectly-timed, globally coordinated law enforcement operation, involving thousands of law enforcement agents, that took hundreds of dangerous people off the streets and into jail – with more to come. The investigation continues. (Episode 2)

8. *Narrator:* Police in Bernhard's department were responding to public reports of a possibly abandoned lorry and a horrific smell in the area. The gruesome discovery of the bodies inside was shocking. […] Gabor and his team were able to identify potential suspects behind the tragedy. Hungarian police […] were working round the clock [clock tick sound] to translate the wire taps to see what they could learn about the drivers. It's still the same day of the discovery, Gabor is working fast. (Episode 11)

9. *Head of the European Crime Centre:* at Europol the scheme actually impacted a very high number of victims throughout the European Union, and the damage is really staggering. Estimated to be around €645 million. So, enormous damages. They even could be higher, according to our intelligence. (Episode 20)

In example 7, the narrator positively evaluates Europol's operational performance through *Appreciation* of balance and composition. *Graduation* amplifies evaluation by describing the operation as *perfectly timed* and *globally coordinated*, foregrounding efficiency and strategic control through scale (*thousands of law enforcement agents*). This is juxtaposed with negative *Appreciation* of the offenders (*hundreds of dangerous people*), creating a sharp contrast that reinforces both moral polarisation between Europol and criminals, and institutional competence. The closing move (*the investigation continues*) further strengthens institutional authority by foregrounding temporal continuity and progression, framing the episode as an unfolding process under sustained institutional oversight.

Negative quality *Appreciation* is presented in (8) and associated with the discovery of abandoned bodies. *Graduation* intensifies this evaluation through appreciatory expressions (*gruesome discovery*, *horrific smell*) which activate sensory perception. The sequence moves from negative to positive *Appreciation* of institutional action, embedded initially within a narrative of urgency and investigative responsiveness and reinforced multimodally by the clock-ticking sound. This evaluation then gives way to positive *Appreciation* of investigative

effort (*Gabor is working fast*), restoring institutional agency and control within an otherwise tragic scenario.

Appreciation can be also mobilised to evaluate the positive impact and scale of Europol's operations, foregrounding the *very high number of victims* reached and the *staggering* magnitude of the *scheme,* as in (9). So, positive impact *Appreciation* (*really staggering*, *enormous*) is realised and intensified through *Graduation* via numerical specification (*€645 million*). By aligning up-scaled evaluation with quantification, the discourse strengthens epistemic authority and frames the operation as both effective and legitimate.

Beyond *Appreciation* of actions and outcomes, the podcasts employ *Engagement* resources to control dialogic openness and contraction. Examples 10-12 illustrate the main strategies through which stance is managed and the audience engaged, at times reinforced through *Graduation.*

10. *Europol Member:* I think the most important stream of information that could actually push the campaign forward - in our opinion, is common citizens, all around the world. So, like you and me, everybody should actually take a look at trace an object frequently, […] and try to see whether they can instantly recognise an image there that you could, for example, remember, like a brand of candy or an object or the time of year when you visited a country, etc. (Episode 1)

11. *Narrator:* Finland 2022. Four men are exchanging messages in a closed group chat. This is not the type of group chat that you or I would be part of. The four participants subscribe to an extreme right-wing ideology, one built on white supremacist and Nazi principles. This chat is where they discuss their beliefs, and ways to spread their violent ideology. […] Thankfully for the investigation, the intelligence showed the threat of an attack was real and that these were indeed dangerous weapons. (Episode 15)

12. *Narrator:* Important to know, that Jan said organisations there - that's a plural. He said it, because the same corrupted individual, the same avenue for trafficking, can be abused by multiple criminal groups, at the same time. In response, Jan and his team have changed their tactics. Rather than going after individual drug shipments, they're going after these avenues of corruption. He calls this 'the bottleneck approach'. (Episode 12)

In example 10, *Entertain* opens the dialogic space through projecting clauses (*I think*, *in our opinion*) and modal verbs (*could*, *should*), construing the stance as one possible viewpoint and inviting listener involvement without asserting epistemic dominance. *Graduation* subtly supports this expansive stance (*the most important stream of information*), increasing salience while maintaining openness and fostering collective engagement.

By contrast, example 11 illustrates *Disclaim* as a resource of dialogic contraction through explicit rejection of an alternative ideological position. The narrator distances both himself and the audience from extremist ideology (*this is not the type of group chat that you or I would be part of*), positioning them within a shared moral community. *Graduation* reinforces contraction through lexical intensification (*threat was real*, *indeed dangerous weapons*), while the combination of *Disclaim* and high-force *Graduation* narrows dialogic space and amplifies moral urgency and institutional authority.

Example 12 instead shows *Attribution* combined with invoked positive *Judgement* of *Jan and his team*, where the narrator repeatedly reports the perspective of an external expert voice (*Jan said*, *he said*, *he calls this*). *Attribution* acknowledges alternative viewpoints while maintaining narrative control and limiting dialogic expansion. *Focus*-sharpening *Graduation* recasts *individual drug shipments* as opposed to *avenues of corruption*, construing the strategic shift as methodical.

The attributed voice further gains credibility and factual status through the metaphor of a *bottleneck approach,* which suggests efficiency and power. This interaction of *Engagement* and *Graduation* in the corpus balances openness and authority, guiding listeners towards consensus while simultaneously constraining alternative interpretations.

Conclusions

This study has shown that Europol podcasts operate as a sustained law-enforcement discourse through which identity, authority and audience alignment are progressively constructed over time. By focusing on major crime investigations, the series contributes cumulatively to the articulation of Europol's identity and to the positioning of its discourse both within and beyond its community of practice, extending expert knowledge to a global public and reinforcing institutional legitimacy.

The analysis demonstrates that Europol's authoritative voice, professional competence and expertise are enacted through interpersonal linguistic resources. *Judgement* and *Appreciation* emerge as dominant evaluative categories, framing investigative capacity, technological skills and transnational cooperation as indicators of institutional reliability and professionalism. *Engagement* resources further regulate dialogic space, allowing Europol to assert epistemic authority while maintaining listener alignment across episodes.

Within this interpersonal framework, the narrator plays a central and unifying role, functioning as a leading communicative presence across episodes. The narrator unravels and maintains the narrative thread, provides cross-episode continuity, explains technical notions, and mediates interaction with expert speakers. Compared to other interlocutors, the narrator adopts a more explicitly evaluative stance that enhances audience engagement and supports

Europol's authoritative voice, while credibility is grounded in expert testimony that anchors evaluation in professional practice.

Although *Affect* is quantitatively marginal, it is strategically deployed at key narrative moments to personalise institutional voices without undermining credibility. *Judgement* and *Appreciation*, often intensified through *Graduation*, support moral positioning and reinforce professional legitimacy.

Engagement resources play a crucial role in managing dialogic space and positioning audiences. Through calibrated expansion and contraction, speakers assert authority, reject illegitimate viewpoints and selectively invite audience involvement. Evaluation is frequently oriented towards positive institutional capacity and security, while criminal behaviours are negatively sanctioned, particularly in narratives of urgency. Conversely, narratives of success foreground security, satisfaction and collective achievement. Enhanced by AI-generated sounds and music, narrative and evaluative strategies foster immersion, emotional resonance and trust.

In sum, these findings indicate that podcasting emerges as an effective institutional communication genre through which Europol constructs authority, expertise and legitimacy over time. Through the combined use of narrative patterns, *Appraisal* resources and AI tools, the podcasts articulate a coherent institutional identity, build listeners' trust, and reflect evolving practices of specialised knowledge dissemination within contemporary European security discourse.

References

Abdessamed, Y., Rezapour, S. & Wilson, S. (2024). Identifying Narrative Content in Podcast Transcripts. In Graham, Y., Purver, M. (eds.), *Proceedings of the 18th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics*. Stroudsburg: Association for Computational Linguistics, 2632-2643.

Benwell, B. & Stokoe, E. (2006). *Discourse and Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cox, M., Gachago, D., Trotter, H. & Czerniewicz, L. (2023). How Academic Podcasting Can Change Academia and its Relationship with Society: A Conversation and Guide. *Frontiers in Communication,* 8, 1-9.

Drew, C. (2017). Educational Podcasts: A Genre Analysis. *E-learning and Digital Media,* 14(4), 201-211.

Hemraj, S. (2025). AI and the future of creative development: redefining digital media production. *AI and Ethics,* 5, 5105-5119.

Hyland, K & Jiang, K. (2016). "We must conclude that…": A diachronic study of academic engagement. *Journal of English for Academic Purposes*. 24, 29-42.

Kavya, E.K. & Diya, V. (2024). The rise of podcasting and its influence on communication patterns. *Journal of Novel Research and Development,* 9(1), 235-239.

Kilgarriff, A., Baisa, V., Bušta, J., Jakubíček, M., Kovář, V., Michelfeit, J., Rychlý & P., Suchomel, V. (2014). The Sketch Engine: ten years on. *Lexicography*, 1, 7-36.

Kiliçkaya, F. & Kic-Drgas, J. (2026). The audible turn: the rise of AI-led text-to-speech. *AI & Society* 41, 1299-1300.

Laban, P., Ye, E., Korlakunta, S., Canny, J. & Hearst, M. (2022). Newspod: Automatic and interactive news podcasts. *Proceedings of the 27th International Conference on Intelligent User Interfaces*, Association for Computing Machinery, 691-706.

Martin, J.R. & White, P.R.R. (2005). *The Language of Evaluation: Appraisal in English.* London: Palgrave Macmillan.

McGovern, A. & McNamee, J. (2025). Voices of authority: exploring the emergence of the official police podcast, *Communication Research and Practice*, 1-17.

Minooka, L. (2024). The Rise of Podcasting: Evolution, Impact, and Future Directions. *Global Media Journal,* 22(72), 1-3.

Nelson, D. & Ii, W. (2016). Evaluating Podcast Compositions: Assessing Credibility, Challenges, and Innovation. *The Journal of Social Media in Society,* 5(1), 38-64.

Pâquet, L. (2021). Seeking justice elsewhere: Informal and formal justice in the true crime podcasts Trace and The Teacher's Pet. *Crime Media Culture,* 17(3), 421-437.

Prosperi Porta, C. (2019). Knowledge dissemination and ideology in the discourse of securitisation and control in the EU. *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata,* 2019(1), 139-153.

Prosperi Porta, C. (2021). The Discursive Topicalisation of Trust, Ethics and Ideology in European Security Issues. *Lingue e Linguaggi,* 42, 173-194.

Rime, J., Archer-Boyd, A. & Collins, T. (2023). How Will You Pod? Implications of Creators' Perspectives for Designing Innovative Podcasting Tools. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications,* 20(3), 1-25.

Salvi, R. & Bowker, J. (eds.) (2013). Space, Time and the Construction of identity: Discursive Indexicality in Cultural, Institutional and Professional Fields. *Linguistic Insights*, 166, Bern: Peter Lang.

Salvi, R. & Turnbull, J. (2007). Corporate Websites: Voices of Authority. *Textus*, XX, 243-264.

Sharon, T. (2023). Peeling the pod: towards a research agenda for podcast studies. *Annals of the International Communication Association*, 47(3), 324-337.

Antonella Tramacere

From Agency to Identity: Subjective Time Perception and the Self

Abstract
Questo articolo esamina il rapporto tra percezione soggettiva del tempo, agentività e sé. A partire da studi sulla compressione temporale durante le azioni orientate a uno scopo e sull'espansione temporale in situazioni di minaccia, sostengo che l'esperienza del tempo sia strettamente legata alla regolazione dell'azione intenzionale. Propongo inoltre che la percezione soggettiva del tempo possa offrire un modo empiricamente accessibile per studiare alcuni aspetti del sé minimale. In particolare, le variazioni della durata percepita potrebbero indicare come si organizza nel tempo l'esperienza dell'agentività. Questa ipotesi permette di collegare le teorie fenomenologiche del sé minimale alla ricerca sperimentale sulla percezione del tempo. Infine, considero le implicazioni di questa proposta per il dibattito sull'identità personale. L'idea è che l'organizzazione temporale dell'esperienza contribuisca a una forma elementare di continuità, sulla quale possono svilupparsi forme più complesse di soggettività. L'articolo intende così favorire il dialogo tra gli studi sulla percezione del tempo, le teorie del sé e le concezioni filosofiche dell'identità personale.

Parole Chiave: Tempo soggettivo, agency, soggettività/sé, sé minimale, identità.

Abstract
This paper explores the relationship between subjective time perception, agency, and selfhood. Drawing on empirical findings concerning phenomena such as temporal compression during goal-directed activity and temporal expansion under conditions of threat, I argue that subjective temporality is closely associated with the regulation of intentional action. Further, I suggest that subjective time perception may provide an empirically accessible window onto aspects of minimal selfhood. More specifically, variations in subjective duration may serve as markers of the temporal organization of experience associated with agency. This proposal helps connect phenomenological accounts of the minimal self with experimental research on temporal experience. Finally, I consider the implications of this framework for broader discussions of personal identity. The argument is that temporally structured experience may contribute to the more basic forms of experiential continuity upon which richer forms of selfhood depend. By identifying subjective temporality as an empir-

ically investigable dimension of experience associated with agency, the paper seeks to strengthen the dialogue between research on time perception, phenomenological theories of the self, and philosophical accounts of personal identity.

Keywords: Subjective Time, Agency, Selfhood, Minimal Self, Identity.

Introduction

Questions concerning personal identity have traditionally been approached through concepts such as memory, self-consciousness, and narrative organization. From self-consciousness accounts of personal identity (Strawson, 1959) to contemporary narrative theories of the self (Ricoeur 1992; Bruner 1991), philosophers have sought to explain what enables a person to remain the same individual through time despite continuous psychological and bodily change. While these approaches have provided important insights into the structure of selfhood, they often presuppose a more basic capacity that has received comparatively little attention: the capacity to experience time. Since personal identity concerns the persistence of a subject across time, it is worth considering the role that temporal experience may play in making such persistence experientially accessible.

Human beings do not experience time simply as it is measured by clocks. Rather, time may be felt as compressed, expanded, accelerated, or slowed depending on an organism's engagement with the world (Arstila & Lloyd, 2021). Periods of intense activity often seem to pass quickly, whereas moments of fear, pain, or inactivity may appear prolonged. Such temporal distortions are not merely incidental features of experience. They suggest a close relationship between temporal perception and an organism's capacity to act effectively within its environment (Droit & Volet & Gil, 2009).

Building on this observation, this paper argues that subjective time perception should be understood in close relation to agency, understood here as the capacity to act intentionally in the world. More specifically, I explore the possibility that subjective temporality forms part of the experiential organization of agency itself. Since several theories of personal identity regard agency as foundational dimensions of the self (Zahavi, 2010; de Haan & de Bruin, 2010; Gallagher, 2014; Belt, 2019), clarifying the role of subjective temporality may also contribute to broader discussions of personal identity.

The claim advanced here is deliberately modest. The aim of this paper is not to explain personal identity, nor to explain it through subjective time perception, nor even to reduce complex forms of selfhood to temporal experience. Rather, it is to investigate whether subjective temporality can provide a useful phenomenological and empirical window onto the processes through which agency is connected with forms of experience.

This proposal has two broader implications, which I have partially explored in other writings. First, it contributes to ongoing attempts to naturalize phenomenological accounts of the self by identifying a specific and empirically investigable dimension of experience associated with agency (Tramacere 2022; 2025). Second, it opens a dialogue between research on subjective time perception and philosophical theories of personal identity, two domains that have remained largely disconnected despite their shared concern with temporality.

The paper proceeds as follows. Section 2 examines the relationship between subjective time perception and agency, arguing that temporal distortions may play an adaptive role in the regulation of intentional action. Section 3 explores the possibility that subjective temporality constitutes one experiential dimension through which agency contributes to minimal selfhood. Section 4 considers why subjective time perception may matter for broader theories of personal identity, particularly those that regard minimal selfhood as a foundation for more sophisticated forms of self-experience. The conclusion reflects on the implications of this framework for understanding the relationship between agency, temporality, and personal identity.

Time Perception and Agency

Embodied approaches to cognition share the assumption that action is a fundamental dimension of mental life. Rather than treating cognition as the manipulation of internal representations detached from bodily activity, embodied and enactive theories understand cognition as emerging through the dynamic interaction between organism and environment. Within this framework, action is not merely an output of cognitive processes but one of their constitutive conditions.

If action occupies such a central role in cognition, then time perception must be regarded as one of its indispensable conditions. Every intentional action unfolds through time. To act successfully, organisms must anticipate future events, coordinate ongoing movements, integrate information from the recent past, and synchronize behavior with changing environmental dynamics (Pezzulo, 2008). The relationship between action and time perception is therefore not accidental but constitutive: organisms act successfully in part because they are capable of perceiving and responding to temporal features of their environment.

From an evolutionary perspective, this observation acquires particular significance. Increasingly complex forms of behavior – including predation, escape, social coordination, tool use, and planning – depend on the ability to detect, anticipate, and exploit temporal regularities. Evolutionary pressures favoring more sophisticated forms of action would therefore also favor increasingly refined mechanisms for processing temporal information. The evolution of cognition can thus be understood, at least in part, as involving increasingly

flexible capacities to perceive and respond to the temporal structure of the environment.

Importantly, however, the temporal dimension relevant to action is not reducible to objective physical time. A growing body of evidence suggests that organisms experience time subjectively, and that this subjective temporal experience varies systematically according to behavioral and emotional context.

One of the most extensively studied examples of this phenomenon is intentional binding (Haggard, 2005). When individuals voluntarily perform an action that produces a predictable outcome, the temporal interval between action and effect is often perceived as shorter than it objectively is. Action and consequence become phenomenologically compressed into a more unified temporal episode. Crucially, this effect is reduced when actions are externally imposed or when outcomes cannot be attributed to the agent. Subjective temporal experience therefore appears closely related to the sense of agency and to the experience of oneself as the source of an event.

Similar patterns emerge in contexts of intense goal-directed engagement. Activities that demand concentration, coordination, and purposeful action are frequently associated with temporal compression (Ueda & Shimoda, 2021). Individuals immersed in highly engaging tasks often report that time seems to pass unusually quickly. States of flow provide a paradigmatic example (Dietrich, 2004). During such episodes, attention becomes tightly coupled to ongoing activity, and subjective temporal awareness is reorganized around the pursuit of immediate goals.

Conversely, situations involving danger, pain, anxiety, or prolonged inactivity often generate experiences of temporal expansion. Time appears to slow down, and events seem to unfold in greater detail (Taylor, 2022). Although such experiences are commonly described as distortions, they may also be understood in adaptive terms. By expanding subjective duration under conditions of threat or uncertainty, organisms may gain additional opportunity to process relevant information and adjust their behavior accordingly.

Taken together, these findings suggest that subjective time perception plays an active role in behavioral regulation. Temporal experience is not merely a passive reflection of underlying cognitive processes but participates in the organization of action itself. Variations in perceived duration appear to track the organism's current adaptive demands, facilitating fluid engagement in some contexts and heightened vigilance in others.

This interpretation supports an embodied understanding of temporal experience. Rather than functioning as an epiphenomenal accompaniment to behavior, subjective temporality may contribute to the flexible regulation of action by dynamically modulating the organism's temporal horizon. On this view, temporal experience is not simply something organisms undergo; it is one of the experiential resources through which action is organized more efficiently.

Subjective time perception can therefore be understood as an adaptive mechanism associated with agency. Temporal compression during goal-di-

rected activity may promote fluid and coordinated action, whereas temporal expansion under conditions of danger or uncertainty may support caution, evaluation, and behavioral adjustment. The subjective experience of time thus becomes an important resource through which organisms fine-tune their interactions with the environment in response to changing circumstances.

To summirize this part: the significance of subjective temporal experience lies not simply in how organisms register duration, but in how such experience is an intrinsic aspect of their capacity to act intentionally. Subjective time perception and agency are therefore deeply intertwined. Organisms do not merely perceive time; rather, temporal experience appears to be systematically modulated by the demands of effective action.

This connection between subjective time and agency provides the starting point for the argument developed in the following sections. If subjective temporality is closely associated with the regulation of intentional action, then it may also offer a useful window onto the experiential processes through which agency is realized. Since several phenomenological accounts regard agency as a central component of minimal selfhood, investigating the relationship between subjective time perception and agency may also contribute to a better understanding of the experiential foundations of the self.

From Agency to the Minimal Self through subjective time

If subjective time perception evolved in close association with intentional action, an important question follows: are its functions exhausted by agency, or can it also contribute to our understanding of minimal forms of selfhood? In this section, I explore the latter possibility. More specifically, I argue that subjective temporality may provide an empirically accessible window onto some of the experiential processes associated with minimal selfhood.

Within the embodied cognitive tradition, philosophers have argued that the minimal self refers to the immediate, pre-reflective dimension of experience accompanying perception and action (Zahavi, 2010; de Haan & de Bruin, 2010; Gallagher, 2014; Belt, 2019). Unlike autobiographical or narrative forms of selfhood, the minimal self does not depend upon memory, linguistic self-description, or explicit self-reflection. Rather, it refers to the most basic level at which experience is lived from a first-person perspective.

A limitation of these approaches is that they typically characterize minimal selfhood phenomenologically while offering relatively few tools for investigating its experiential organization empirically. If minimal selfhood is fundamentally associated with experience, then identifying measurable dimensions of experience becomes an important task. I suggest that subjective time perception may represent one such dimension. As argued in the previous section, intentional action is systematically associated with variations in subjective duration. Experiences of temporal compression and temporal expansion do

not merely accompany action; they appear to reflect the organism's mode of engagement with ongoing behavior. Subjective temporality therefore provides access to a dimension of experience that is directly related to agency.

From this perspective, subjective time perception should not be regarded as identical with the minimal self. Rather, it may constitute an empirical marker of one aspect of minimal selfhood: the temporal organization of experience associated with acting. By investigating how subjective duration varies across different forms of action, it becomes possible to investigate experimentally dimensions of experience that have traditionally been discussed primarily through phenomenological description (Tramacere, 2022; 2025).

Subjective Temporality and the Foundations of Personal Identity

The previous sections have argued that subjective time perception is closely associated with agency and may provide an empirically accessible window onto minimal forms of selfhood. The remaining question is whether these observations bear on broader discussions of personal identity. While the present account does not seek to explain personal identity through subjective time perception, it suggests that temporally structured experience may constitute one of the foundational conditions upon which more complex forms of selfhood are built.

Agency presupposes more than the execution of coordinated movements. Intentional action unfolds through time and requires the integration of what has just occurred, what is currently occurring, and what is expected to occur next. An organism capable of acting intentionally must therefore maintain a temporally extended experiential present within which successive phases of action are experienced as belonging to a unified episode.

This idea has traditionally been discussed through the notion of the specious present (James, 1890; Dorato & Wittmann, 2020). The specious present refers to the short temporal interval within which successive events are experienced together as part of a single experiential whole rather than as isolated moments. Without such temporal integration, action would fragment into disconnected events lacking experiential coherence.

I suggest that subjective time perception provides an empirically accessible manifestation of this temporally extended present. Variations in subjective duration may reveal how organisms integrate the temporal phases of action into a unified experience. Temporal compression and expansion are therefore not merely distortions of duration. They may reflect dynamic adjustments in the organization of the experiential present itself.

From this perspective, subjective temporality should not be identified with minimal selfhood. Rather, it may constitute one of its experiential markers. Phenomenological accounts of the minimal self have emphasized the pre-reflective sense of ownership and agency accompanying experience. However,

less attention has been devoted to the temporal processes through which such experiences are unified. Subjective time perception offers a possible avenue for investigating these processes empirically.

An important consequence of this proposal is that it renders aspects of minimal selfhood operationalizable. Subjective time perception can be measured through a variety of experimental paradigms, including temporal estimation tasks, interval reproduction procedures, and intentional binding studies (Grondin, 2010; Matthews & Meck, 2016). Consequently, dimensions of minimal selfhood need not remain exclusively within the domain of phenomenological description. They may also become accessible through systematic empirical investigation of temporal experience.

This framework further extends beyond the human case. Many nonhuman animals display sophisticated forms of temporal coordination and exhibit behavioral evidence consistent with subjective time perception despite lacking language, autobiographical memory, or narrative self-understanding (Meck 1983; Kaufmann & Viera, 2026). If selfhood depended exclusively upon such capacities, it would be difficult to explain how these organisms maintain a perspective on the world that is organized around their own actions.

Subjective temporality offers an alternative starting point. Organisms capable of temporally structured agency may possess elementary forms of selfhood grounded in the integration of experience across time. The roots of selfhood would therefore lie in capacities that are evolutionarily older and more widely distributed than reflective self-consciousness or narrative thought.

Importantly, this proposal does not imply that personal identity can be reduced to agency or temporal perception alone. Personal identity involves additional dimensions, including memory, social interaction, narrative organization, and self-reflection (Cosentino & Ferretti 2014; 2015). Rather, subjective temporality should be understood as a form of evolutionary and phenomenological scaffolding. It provides a primitive continuity within experience upon which more sophisticated forms of selfhood can emerge.

The continuity associated with autobiographical memory and narrative identity may therefore build upon a more fundamental continuity already present in temporally organized action. The transition from agency to identity is not best understood as a sharp discontinuity between non-self and self, but as a gradual developmental and evolutionary process. Capacities that originally evolved to coordinate action become the basis for increasingly complex forms of self-understanding.

Subjective time perception occupies a distinctive position within this trajectory. By linking the regulation of behavior to the temporal integration of experience, it provides a bridge between embodied agency, minimal selfhood, and the more enduring forms of continuity associated with personal identity.

Conclusion

The relationship between time and identity has traditionally been explored through concepts such as memory, self-consciousness, and narrative organization. In this paper, I have suggested that subjective time perception deserves greater attention within these discussions. Rather than treating temporality merely as the background against which selfhood unfolds, I have argued that subjective temporal experience may provide a useful window onto the experiential processes associated with agency and minimal selfhood.

Drawing on embodied approaches to cognition, I first argued that subjective time perception is closely related to intentional action. Temporal compression and expansion appear to vary systematically according to an organism's goals, emotional states, and behavioral demands, suggesting that subjective temporality participates in the regulation of action rather than simply reflecting objective duration.

I then proposed that subjective time perception may serve as an empirical marker of one aspect of minimal selfhood. Because intentional action unfolds across time, organisms must integrate past, present, and anticipated future states into coherent episodes of experience. Subjective temporality may therefore provide access to dimensions of experience that have traditionally been described phenomenologically but remain difficult to investigate empirically.

Finally, I suggested that these observations may have broader relevance for discussions of personal identity. The argument advanced here is not that subjective time perception explains personal identity, nor that personal identity can be reduced to temporal experience. Rather, subjective temporality may contribute to the more basic forms of experiential continuity upon which richer forms of selfhood depend. In this sense, subjective time perception may offer a bridge between research on agency, minimal selfhood, and broader questions concerning personal identity.

The principal contribution of this paper is therefore methodological as much as theoretical. By identifying subjective time perception as an empirically accessible dimension of experience associated with agency, it becomes possible to investigate aspects of selfhood that have often remained confined to phenomenological description. Future research may help clarify the extent to which temporal experience contributes to different forms of selfhood across species and developmental stages, thereby strengthening the dialogue between studies of time perception, agency, consciousness, and personal identity.

If the proposal developed here is correct, subjective temporality does not provide a theory of personal identity. It does, however, provide a promising point of entry for investigating how temporally structured experience contributes to the emergence of selfhood.

References

Arstila, V. & Lloyd, D. (eds.) (2021). *Subjective time: The philosophy, psychology, and neuroscience of temporality*. Cambridge: MIT Press.

Belt, J. (2019). Between minimal self and narrative self: A Husserlian analysis of person. *Journal of the British Society for Phenomenology,* 50(4), 305-323.

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1-21.

Cosentino, E. & Ferretti, F. (2014). Communication as navigation: A new role for consciousness in language. *Topoi,* 33(1), 263-274.

Cosentino, E. & Ferretti, F. (2015). Cognitive foundations of the narrative self. *Rivista Internazionale di Filosofia e Psicologia,* 6(2), 311-324.

de Haan, S. & de Bruin, L. (2010). Reconstructing the minimal self, or how to make sense of agency and ownership. *Phenomenology and the Cognitive Sciences,* 9(3), 373-396.

Dietrich, A. (2004). Neurocognitive mechanisms underlying the experience of flow. *Consciousness and Cognition,* 13(4), 746-761.

Dorato, M. & Wittmann, M. (2020). The phenomenology and cognitive neuroscience of experienced temporality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences,* 19(4), 747-771.

Droit-Volet, S. & Gil, S. (2009). The time–emotion paradox. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences,* 364(1525), 1943-1953.

Gallagher, S. (2014). Self and narrative. In Malpas, J. and Gander, H.-H. (eds.), *The Routledge companion to hermeneutics*, London: Routledge, 403-414.

Grondin, S. (2010). Timing and time perception: A review of recent behavioral and neuroscience findings and theoretical directions. *Attention, Perception, & Psychophysics,* 72(3), 561-582.

Haggard, P. (2005). Conscious intention and motor cognition. *Trends in Cognitive Sciences,* 9(6), 290-295.

James, W. (1890). *The principles of psychology*, voll. I-II. New York: Henry Holt and Company.

Kaufmann, A. & Viera, G. (2026). Temporal cognition in apes. *Australasian Journal of Philosophy*, 1-18.

Matthews, W.J. & Meck, W.H. (2016). Temporal cognition: Connecting subjective time to perception, attention, and memory. *Psychological Bulletin,* 142(8), 865-907.

Meck, W.H. (1983). Selective adjustment of the speed of internal clock and memory processes. *Journal of Experimental Psychology: Animal Behavior Processes,* 9, 171-201.

Pezzulo, G. (2008). Coordinating with the future: The anticipatory nature of representation. *Minds and Machines,* 18(2), 179-225.
Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another*. Chicago: University of Chicago Press.
Strawson, P.F. (1959). *Individuals: An essay in descriptive metaphysics*. London: Methuen.
Taylor, S. (2022). When seconds turn into minutes: Time expansion experiences in altered states of consciousness. *Journal of Humanistic Psychology,* 62(2), 208-232.
Tramacere, A. (2022). A causal view of the sense of agency. *Philosophical Psychology,* 35(3), 442-465.
Tramacere, A. (2025). Phenomenal consciousness as an efficiency amplifier of agency: Insights from time perception. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences,* 380(1939), Article 20240316.
Ueda, S. & Shimoda, S. (2021). Subjective time compression induced by continuous action. *Scientific Reports,* 11(1), Article 13488.
Zahavi, D. (2010). Minimal self and narrative self. In Fuchs, T., Sattel, H.C. and Henningsen, P. (eds.), *The embodied self: Dimensions, coherence and disorders*. Stoccarda: Schattauer, 3-11.

Fanny Guglielmucci

Psicoanalisi, oggi. Orrorismo, Orpha e la questione del tempo

Abstract
Questo contributo esplora il rapporto tra psicoanalisi contemporanea, temporalità e crisi del presente. Il testo propone una rilettura della psicoanalisi come teoria critica e pratica implicata, capace di confrontarsi con violenza sistemica, anelpistia e progressiva erosione dell'immaginazione del futuro. Assumendo che la tradizione psicoanalitica abbia privilegiato una causalità prevalentemente retrospettiva, il lavoro introduce una dimensione prospettica e, per certi versi, teleologica del funzionamento psichico, centrata sulla funzione dell'ascolto, sul sogno, sulla speranza e sulla futurabilità. In tempi di policrisi, la psicoanalisi emerge così non solo come archeologia del trauma, ma anche come pratica capace di riaprire la questione del bene comune e del destino dell'umano.

Parole Chiave: Psicoanalisi implicata, temporalità, trauma, sogno, bene comune.

Abstract
This paper explores the relationship between contemporary psychoanalysis, temporality, and the crises of the present. It reconsiders psychoanalysis as both a critical theory and an engaged practice capable of addressing systemic violence, anelpistia, and the progressive erosion of future imagination. While classical psychoanalysis has largely privileged a retrospective model of psychic causality, the paper introduces a prospective – and, to some extent, teleological – dimension of psychic functioning centred on listening, dreaming, hope, and futurability. In times of polycrisis, psychoanalysis thus emerges not only as an archaeology of trauma, but also as a practice capable of reopening questions concerning the common good and the uncertain destiny of the human.

Keywords: Engaged Psychoanalysis, Temporality, Trauma, Dreaming, Common Good.

There is a crack in everything, that's how the light gets in

(Leonard Cohen)

Gli ultimi anni sono stati segnati da una successione di eventi drammatici, per i quali fatichiamo a trovare senso e parole. Espressioni come 'Board of Peace', 'Striscia di Gaza', 'ICE' richiamano fenomeni emblematici del nostro

tempo, forieri di un clima bellico mortifero in cui l'orrore scorre in ogni angolo del globo. Mentre camminiamo spaesati tra le macerie del diritto internazionale, siamo costretti a fare i conti con la disillusione di un'epoca pacifica sulla quale era stato edificato il mito occidentale. A lungo ci siamo illusi che la violenza fosse qualcosa di distante da noi, convinti che l'orrore del passato fosse stato sconfitto e cancellato per sempre dalle vicissitudini umane. Eppure oggi, quella stessa violenza che appariva così lontana dall'Europa torna a bussare anche alle porte di società che si credevano immuni. L'ombra coloniale non si manifesta più soltanto nei territori assoggettati, ma riaffiora sotto nuove e più subdole forme, insinuandosi nelle democrazie e mettendo in crisi le fondamenta su cui si reggevano.

In questo contesto, ci troviamo 'testimoni auricolari' (cfr. Horenstein in Francesconi–Scotto di Fasano, 2024), intenti a prestare orecchio alle grida del presente e a cercare parole capaci di restituire senso a una realtà che sembra non averne. Una realtà contraddittoria e violenta, che forse in verità non ha mai smesso di esserlo. Quale contributo può portare oggi la psicoanalisi in uno scenario simile? Qual è il posto della politica nella psicoanalisi contemporanea e quale il suo rapporto con la questione della violenza endemica?

Per rispondere alla domanda, occorre tornare alle origini della psicoanalisi, alla sua 'vocazione sociale' e al suo potere critico e sovversivo, capace di svegliare coscienze e di incrinare il precostituito. La realtà socio-politica che stiamo vivendo ha richiesto alla psicoanalisi nuove prese di posizione. La sovrapposizione di crisi multiple, il progressivo smantellamento delle politiche di welfare e la crescente precarizzazione delle condizioni di vita di una parte sempre più significativa della popolazione hanno reso urgente interrogarsi sul modo in cui l'etica e l'ascolto psicoanalitici possano articolarsi con altri campi del sapere, per intervenire sulle questioni che attraversano la società attuale. Storicamente disciplina di rottura, oggi la psicoanalisi dialoga la giustizia sociale, dando avvio a nuove configurazioni teoriche e cliniche per pensare e intervenire sul presente. Questo movimento, tuttavia, non rappresenta una novità. La storica Elisabeth Ann Danto (2005), nel volume *Freud's Free Clinics*, ha mostrato come Freud e le prime generazioni di analisti fossero profondamente coinvolti nelle politiche di welfare sociale della cosiddetta 'Vienna Rossa' (*Rotes Wien*). In quel contesto, il celebre intervento di Freud al Congresso di Budapest – su cui torneremo più avanti – ha rappresentato un gesto etico e politico che ha ridefinito il futuro della psicoanalisi, mostrando che la pratica clinica non poteva più essere pensata come un'entità astorica separata dalla vita della *polis*[1].

Una delle premesse fondamentali del nostro lavoro consiste nell'assumere

[1] Successivamente, Lacan (2001) radicalizzerà ulteriormente questa intuizione attribuendo alla politica un posto ancora più centrale nel campo analitico: oltre ad affermare che «l'inconscio è la politica», nella *Proposition du 9 octobre 1967* formalizza la distinzione tra psicoanalisi 'in intensione' e 'in estensione', legittimando così una produzione psicoanalitica che oltrepassa il perimetro della clinica *stricto sensu*. Si noti che per lo psicoanalista francese, la dimensione sociale della psicoanalisi non è un ambito separato né secondario, ma riguarda invece la formazione psicoanalitica stessa.

che la psicoanalisi non sia soltanto una pratica terapeutica, ma anche una 'teoria critica', capace di pensare i problemi del legame sociale e dotata di dimensione 'clinico-politica'.

In questo mio breve scritto, desidero soffermarmi proprio sulla dimensione critico-interpretativa che caratterizza la psicoanalisi del nostro tempo, una psicoanalisi situata e implicata e, per certi aspetti, anche un po' irriverente e selvaggia. Muovendo da questo scenario, sostengo che ciò che oggi viene interrogato non è soltanto il posto della politica nella psicoanalisi, ma anche il suo modello implicito di temporalità. Se la tradizione classica ha privilegiato una causalità retrospettiva, orientata a rintracciare nel passato l'origine della sofferenza, il presente sembra richiedere l'elaborazione di una temporalità differente – prospettica, anticipatoria e teleologica – capace di pensare il rapporto tra trauma, sogno, speranza e futurabilità. Nel farlo, organizzerò il mio lavoro attorno a tre coordinate fondamentali della temporalità presente. Riprendendo la distinzione proposta dal *Qoèlet* (3, 1-8) tra «un tempo per uccidere e un tempo per guarire»[2], mi interessa sottolineare come la psicoanalisi contemporanea si trovi costantemente a oscillare tra queste polarità che, in fondo, riprendono l'intreccio tra vita, morte e lotta, sul quale oggi più che mai è necessario interrogarsi (cfr. Guglielmucci, 2016). Tra questi due tempi, ne individuo un altro: il tempo dell'ascolto. Si tratta di una dimensione strutturante della psicoanalisi, fondata su un''etica della reciprocità'. A mio avviso si tratta di una dimensione intermedia necessaria, senza la quale il tempo della cura non può dispiegarsi. Potremmo pensarlo come una sorta di tempo transizionale getta le pre-condizioni per poter trasformare la distruttività in costruzione del bene comune, la frammentazione in legame, la violenza in parola.

Tempo di uccidere: orrorismo, inermità e anelpistia

È Adriana Cavarero a descrivere, forse meglio di chiunque altro, la fenomenologia della violenza contemporanea. In *Orrorismo* (2007), la filosofa italiana assume il punto di vista degli inermi, di coloro cioè che hanno subito un *vulnus* irreparabile esercitato dall'altro. Al centro della sua ontologia della vulnerabilità vi è il tema dell''orrore' – preferito al 'terrore', legato al corpo che trema di fronte alle atrocità e alla successiva reazione di fuga – che «denota principalmente uno stato di paralisi che trova rafforzamento nell'impietrirsi di chi si agghiaccia» (Cavarero, 2007: 14). L'orrorismo descrive, dunque, una forma di violenza paralizzante, qualcosa che eccede la semplice crudeltà e di disumanizzante. Tornano alla mente, qui, le parole usate da Sándor Ferenczi nel descrivere

[2] «C'è un tempo per nascere e un tempo per morire,/un tempo per piantare e un tempo per sradicare ciò che è piantato./Un tempo per uccidere e un tempo per guarire,/un tempo per demolire e un tempo per costruire. /Un tempo per piangere e un tempo per ridere,/un tempo per fare lutto e un tempo per danzare».

l'esperienza traumatica come qualcosa che eccede la rappresentabilità psichica. Questa paralisi traumatica rende il soggetto inerte, incapace di reagire di fronte alla forza dell'aggressione subita. Questo tipo di esperienza viene vissuta come una quasi-morte, un momento in cui ogni pensiero e ogni sentimento cessa di esistere e in cui si sperimenta la condizione dell'«'essere via', 'non necessariamente come un 'non-essere', piuttosto come un 'non-esserci'» (Ferenczi, 1988: 32). L'alterazione della temporalità è una delle conseguenze del trauma messe in luce da Ferenczi. Anticipando le recenti teorizzazioni della fisica secondo cui il tempo non esisterebbe come variabile a sé stante, ma piuttosto come una dimensione emergente dell'esperienza, descrive una condizione di sospensione temporale in cui «passato, presente e futuro co-esistono simultaneamente» e si sperimenta la trionfale sensazione di aver superato i limiti spazio-temporali. È in tali situazioni che la funzione del pensiero collassa, la psiche si frammenta e una parte di noi sembra lasciare il corpo, «osserva[ndolo] dall'esterno, generalmente dall'alto» (Ferenczi, 1994a: 220). Diremo qualcosa in più su tale frammento, a cui dà il nome di Orpha, più avanti.

Quando Cavarero conia il termine 'orrorismo' lo fa avendo in mente l'arroganza descritta da Hanna Arendt (1970) di decidere chi abbia diritto o meno di vivere sulla Terra, che non tutte le vite sono degne di lutto (Butler, 2009), e con la lucida consapevolezza delle stragi civili, dei massacri e delle carneficine che riducono il soggetto in uno stato di completa inermità, spogliandolo della propria soggettività e rendendolo privo di qualsivoglia possibilità di reazione e di fiducia nel prossimo e nell'avvenire. Lo fa prima del genocidio di Gaza, specchio dei nostri tempi, che ci costringe a confrontarci con il declino morale che attraversa la contemporaneità e con l'impossibilità di tornare a guardare le cose come prima. La capacità di convivere con noi stessi, dopo Gaza, sembra impossibile, così come quella di nutrire ancora speranza nel genere umano e nel futuro.

Accanto all'orrorismo e allo stato di completa paralisi psicofisica che caratterizza i perseguitati, il tempo che stiamo vivendo sembra anche caratterizzato da *anelpistia,* una condizione che ritengo essere alla base di quella 'lenta cancellazione del futuro' descritta da Mark Fisher (2009)[3]. Il termine greco *anelpistia* (ἀνελπιστία) – formato dal suffisso ἀ- senza e da ἐλπίς (elpís), speranza, attesa fiduciosa del futuro – rimanda a una condizione di completa disperazione in cui il soggetto non può più attendersi nulla (né di buono, né di cattivo) dal futuro. Ciò che viene meno, cioè, è la capacità di immaginare lo scorrere del tempo e di abitarlo. Il soggetto rimane così bloccato in una dimensione temporale che si ripete sempre uguale a sé stessa, nel vano tentativo di cercare un esito diverso. Incapace di immaginare un dopo, un tempo che deve ancora venire e il nuovo, questo immobilismo psichico vincola inevitabilmente al passato,

[3] Ho descritto altrove un contro-orizzonte rispetto a quello hauntologico descritto da Fisher. Se il pensatore britannico insiste sulla perdita di futuro e sulla temporalità bloccata del tardo capitalismo, io ho invece tratteggiato uno scenario di *Umanesimo Imaginale* che, radicalizzando l'umanesimo radicale di Fromm, riapre lo scorrere della temporalità e si riappropria del futuro attraverso l'immaginazione, il sogno e il desiderio (Falcone–Ragusa–Guglielmucci, 2025; Luci–Guglielmucci, 2026).

al tempo del trauma, impedendo così di proiettarsi oltre il tempo presente. Fisher descrive un processo diffuso e persistente, in cui è il progressivo indebolimento delle condizioni sociali e culturali a compromettere la capacità umana di immaginare alternative. Per lui, tale erosione prospettica è legata alla diffusione dell'idea che il capitalismo non sia solo il sistema dominante, ma anche l'unico possibile. In questo senso, la famosa formula di Margaret Thatcher «there is no alternative» smette di funzionare solo come slogan politico e diventa un orizzonte interrotto. È proprio questa riduzione di alternative a colonizzare l'inconscio e a causare forme collettive di melanconia, l'avvelenamento dei legami e l'assenza di speranza che caratterizzano i tempi bui che stiamo vivendo.

Tempo di ascoltare: rame, intersezionalità e quarto orecchio

Freud immaginava una psicoanalisi capace di raggiungere le masse. Nel 1918, all'indomani della Prima Guerra Mondiale, in occasione del Congresso Internazionale di Psicoanalisi di Budapest, Freud afferma che «l'applicazione su vasta scala» della psicoanalisi avrebbe richiesto di «legare in larga misura il puro oro dell'analisi con il *rame*[4] della suggestione diretta» (Freud, 1977: 28). La suggestiva metafora dei metalli richiede di spendere qualche parola in più. Per raggiungere il maggior numero di persone possibili, e portare così la psicoanalisi fuori dalle élite ristrette, Freud non propone di sostituire l'oro puro con il rame, quanto piuttosto di mescolarli. Se l'oro rappresenta la purezza e la rigorosità della tecnica psicoanalitica classica, il rame simboleggia un metallo forse meno nobile, ma certamente più comune, dall'elevato potere conduttore e la cui resistenza lo rende più adatto all'uso quotidiano. La psicoanalisi, per vivere nel mondo, deve quindi anche essere rame: bene comune, capace di entrare nella vita quotidiana delle persone e di connettere livelli diversi e contenuti diversi.

Fin dall'inizio, quindi, la psicoanalisi è sempre stata profondamente sociale – basti pensare a *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* e *Totem e Tabù* – e quello che oggi viene definito *social turn* è, in realtà, un ritorno alle origini e alla sua primaria vocazione, che riemerge oggi sotto forma di pratica comunitaria, politica e culturale.

Da questo spostamento emerge ciò che possiamo chiamare una psicoanalisi 'implicata': una posizione etico-politica nella quale l'analista non separa l'ascolto clinico dalle condizioni storiche e sociali che producono sofferenza. Come ricorda Lacan nel celebre *Discorso di Roma* (1966), lo psicoanalista incapace di raggiungere l'orizzonte della soggettività del proprio tempo, incapace cioè di implicarsi socialmente, dovrebbe rinunciare alla pratica dell'ascolto.

[4] La versione italiana delle OSF riporta, erroneamente, la parola 'bronzo' al posto di 'rame'. Si noti che nel suo testo originale, Freud utilizza il termine *kupfer* (rame). Per questa ragione si è scelto di utilizzare in questo contesto una traduzione maggiormente fedele al pensiero originale dell'autore.

La 'dimensione sociopolitica della sofferenza psichica', di cui parla la psicoanalista brasiliana Miriam Debieux Rosa (2016), insiste precisamente su questa implicazione dell'ascolto. Si tratta di una prospettiva che considera, all'interno del lavoro clinico, non soltanto il conflitto singolare del soggetto, ma anche la posizione discorsiva che esso occupa in una società storicamente strutturata da profonde disuguaglianze socio-economiche. Tale nozione si radica nella premessa freudiana secondo cui ogni «psicologia individuale è al tempo stesso, fin dall'inizio, psicologia sociale» (Freud, 1977: 261). Essa si fonda, inoltre, sull'idea che non vi sia soggetto senza legame sociale e, reciprocamente, che non esista sofferenza psichica che non porti con sé le tracce delle condizioni storiche e politiche della propria produzione. Assumere la dimensione sociopolitica non significa sostituire l'ascolto dell'inconscio con un'analisi sociologica del disagio (Layton, 2025). Al contrario, significa sottrarsi a quelle prospettive che producono una scissione artificiale, trasformando la sofferenza psichica in un affare esclusivamente privato, decontestualizzato e astorico. In una psicoanalisi che si confronta con situazioni sociali critiche, categorie come razza, classe, genere, generazione e territorio non costituiscono semplici variabili sociologiche esterne alla vita psichica: operano come determinanti della posizione soggettiva, strutturando il modo in cui il soggetto viene – o non viene – riconosciuto dalla cultura in cui vive. Ricordando Fanon, un soggetto nero, ad esempio, viene costituito all'interno di un legame sociale che, storicamente, ha organizzato ideali, oggetti del desiderio e posizioni di godimento attorno a una bianchezza che egli non può abitare. Questa impossibilità non si riduce a un semplice conflitto edipico: è il prodotto di una violenza simbolica e storica inscritta al livello stesso della costituzione psichica, un processo attraverso cui il soggetto nero viene costretto a incorporare come proprio un ideale che, in realtà, lo esclude.

Si potrebbe dire, sulla scorta del pensiero di Theodor Reik (1948), che oggi esista la necessità di sviluppare un 'quarto orecchio'. Una delle peculiarità di questo quarto orecchio è che funziona in tre modi: (1) può cogliere ciò che non viene detto a parole dall'altro e che però sussiste nella profondità del suo animo umano; (2) è in grado di bypassare il 'rumore dei nostri processi di pensiero cosciente e udire ciò che proviene da noi stessi; (3) sa ascoltare attentamente gli orrori del mondo contemporaneo, ciò che proviene dal macro-cosmo storico, politico, sociale, ambientale e culturale riconoscendone l'influenza sull'inconscio del singolo.

Tempo di guarire: Orpha, speranza militante e futuri ritrovati

Riprendendo la metapsicologia ferencziana del trauma e le brillanti intuizioni dell'autore su Orpha[5], nel capitolo 3 *The Times of Orpha* del suo ultimo

[5] Durante il trattamento con la sua paziente Elizabeth Severn (ne *Il Diario Clinico* R.N.), Ferenczi

volume *The Psychic Life of Fragments* (2026), Raluca Soreanu approfondisce come il trauma generi una pluralità di tempi psichici, spesso asincroni e conflittuali[6]. L'autrice riflette sul ruolo che questo 'angelo custode' o 'sostituto materno' ha nei fenomeni di auto-cura, collegandolo direttamente a una forma di agency. La visione che fa Soreanu mi pare assai convincente e fedele rispetto all'interpretazione del pensiero dello psicoanalista ungherese. In particolare, desidero segnalare che Orpha è una quarta 'struttura psichica' che va ad aggiungersi a Es, Io e Super-Io originariamente identificate da Freud, e «non solo un meccanismo difensivo» (Soreanu, 2026: 139). Ancora più importante ai fini della mia trattazione, è forse però il suo saggio precedente *Orphic socialities, Orphic times: Psychoanalysis for social theory* (2020). Qui Soreanu sposta il vertice osservativo dall'individuo alla società, introducendo per la prima volta l'idea di 'tempi orfici' come modalità di temporalità che emergono nella clinica e nella teoria sociale a seguito di esperienze violentemente distruttive. Se prendiamo per buona la definizione che Soreanu fa dei tempi orfici, intesi come quei momenti nella storia collettiva del genere umano in cui «le persone diventano consapevoli delle loro iper-facoltà e capaci di usarle al servizio degli altri» (Soreanu, 2020: 203), mi sembra importante ribadire che essi seguono inevitabilmente esperienze di estrema vessazione, dittatura e cancellazione dei diritti umani inalienabili. Tali esperienze creano una sorta di 'shock traumatico' per dirla con Ferenczi, che riduce il corpo sociale in uno stato di limbo tra la vita e la morte. Come avviene su un cuore ha smesso di battere, l'utilizzo del defibrillatore immette nel corpo della persona una scarica elettrica che produce uno shock, alterando momentaneamente lo stato in cui si trova. Se usassimo lo stesso defibrillatore su una persona il cui cuore è pienamente funzionante, otterremmo l'effetto opposto, probabilmente uccidendola. Proseguendo in questa analogia, potremmo dire che il corpo della società si trova da tempo attraversato da processi che tendono verso l'inorganico e la dissoluzione. La fun-

arriva a postulare la presenza di un frammento di personalità che si crea a seguito di una scissione narcisistica post-traumatica, che chiama 'Orpha', volgendo al femminile Orfeo. A onor del vero, è la stessa Severn – una giovane donna altamente traumatizzata a causa di una serie di traumi di natura sessuale – a nominare al femminile tale frammento psichico, e Ferenczi successivamente mantiene il femminile. Il 'compito' fondamentale di tale frammento è essenzialmente preservare la vita in situazioni di estrema violenza, agonia e in cui il soggetto vive l'intima sensazione di non poter contare su nessuna forma di aiuto esterno. Si tratta, in parole semplici, di una intelligenza superiore svincolata da qualsivoglia coordinata spazio-temporale, un principio organizzatore della pulsione di vita che si attiva in risposta a situazioni traumatiche e mortifere. Possiede una sorta di 'chiaroveggenza': poiché è svincolata dal tempo e poiché il futuro è in realtà già iscritto nel presente, Orpha dirige e guida con estrema precisione e chiarezza le condotte del soggetto.

[6] Si veda anche il capitolo 4, *The Analyst's Times*, in cui l'autrice, appoggiandosi a Ferenczi come guida per pensare temporalità analitiche multiple, discontinue e non linerari, descrive una pluralità di fili temporali che organizzano l'incontro analitico, proponendo una idea di tempo come metacostruzione del setting e dell'ascolto. Senza approfondirne il legame, Soreanu vede una certa analogia in Ferenczi e Benjamin poiché entrambi si fondano su un'epistemologia che volge lo sguardo al passato e attenzione ai frammenti, alle rovine e ai residui dell'esperienza – individuale e storica – da cui può ancora emergere qualcosa di non pienamente compiuto. In questa sede, propongo una rilettura di tali aspetti, accostando invece Ferenczi a Bloch e a una epistemologia orientata al futuro.

zione curativa della psicoanalisi agisce al pari del defibrillatore sopra descritto, aprendo alla possibilità di riportare in vita individui e società dallo stato di salute preoccupante. In tempi barbari come quelli che stiamo vivendo, curare significa di fatto esercitare una forza contro-egemonica che si oppone attivamente alla necropolitica del presente, sostenuta da quella dissidenza di fachinelliana memoria e da una 'speranza militante' (Bloch, 1986) che rifiuta di accontentarsi di come stanno attualmente le cose e che lotta, invece, per la costruzione di un domani migliore.

Torniamo un momento alla definizione di tempi orfici data da Soreanu. Ci sono almeno due punti su cui è importante a mio avviso soffermarsi: (1) il processo di presa di coscienza delle proprie parti orfiche e (2) l'intenzionalità e la capacità di metterle al servizio della collettività. Nel recente XXII Congresso Nazionale della Società Psicoanalitica Italiana, ho portato un lavoro dal titolo *Oniricopolitica: psicoanalisi e costruzione del bene comune*, in cui riflettevo sulla funzione politica del sogno, sul suo ruolo nella creazione di futuri possibili e su una questione che attraversa il presente: che cosa accade quando si perde la capacità di sognare ciò che ancora non esiste[7]? Per brevità, in questa sede mi limiterò a dire che, oltre a quella individuale, nel sogno esiste una 'dimensione sociale' in cui i resti del giorno che compaiono nel materiale onirico di ciascuno, sono legati al collettivo in cui il sognatore è inserito. In altre parole, l'articolazione tra psicoanalisi, sogni e politica può aiutarci a 'risvegliarci' da un tempo di assopimento, senza restare in attesa passiva della fine del mondo. Recuperando il sogno come luogo di agency, lo concepisco come atto ribelle che agisce come un *clinamen*, interrompendo il circuito deterministico del diniego neoliberale e rimettendo in circolo una temporalità congelata dal trauma[8]. I sogni non sognati di cui parla Ogden sono grida interrotte di dolore, ma sono anche, parafrasando Grotstein, sogni in cerca di un sognatore. Ma cosa intendo per sogni in cerca di un sognatore? Ne *Il Profeta*, Khalil Gibran (1988) scrive una poesia – *I Figli* – di cui riporto le prime righe poiché penso possano essere utile alla nostra discussione. La poesia recita così:

> I vostri figli non sono figli vostri.
> Sono i figli e le figlie del desiderio che la Vita ha di sé stessa.

[7] Una versione precedente del lavoro si può trovare in Guglielmucci, Garcia Berra, Santinon, 2026.

[8] Si noti, in un breve scritto di Ferenczi intitolato *Una Revisione dell'Interpretazione dei Sogni* (1994b), che il sogno non è soltanto un 'appagamento allucinatorio di un desiderio'– come sostenuto invece da Freud – ma abbia anche una 'seconda funzione': quella di digerire il trauma. Questa 'funzione traumato-litica' opera una lisi: scompone, dissolve, tenta di trasformare le tracce traumatiche che restano impresse nel corpo e nella mente del soggetto sotto forma di impressioni sensoriali e i vissuti emotivi dolorosi. Si tratta di tracce mnestiche di natura inconsapevole che chiedono poi asilo durante la notte – quando la censura si abbassa – nel tentativo di essere pensati e integrati. Ferenczi distingue due momenti nella funzione del sogno. Il 'sogno primario', dominato della ripetizione, pensiamo, per esempio ai sogni ricorrenti o agli incubi, veri e propri fallimenti della funzione vitale di traumatolisi. Il 'sogno secondario', inteso come il tentativo di superare il trauma attraverso una scissione narcisistica che permette di recuperare alla coscienza la scena traumatica originaria, seppure camuffata.

Essi vengono attraverso di voi ma non da voi,
e benché vivano con voi non vi appartengono.

Ecco allora, tornando ai sogni, si potrebbe dire che i nostri sogni non sono i nostri sogni, vengono a noi, ci raggiungono, e in un certo senso ci invitano a risvegliarci. Ma da dove arrivano esattamente? Per rispondere a questa domanda debbo fare un passo di lato, debbo cioè avvalermi del pensiero di un filosofo a me caro: Ernest Bloch. Attingendo alla sua opera fondamentale *Il prinicipio speranza* (1986), sostengo che il sognare fornisce la tessitura simbolica di un futuro che, pur non essendo ancora visibile, è già latentemente presente. Questa prospettiva richiede di assumere una temporalità non lineare e implica una vera e propria sovversione epistemologica della psicoanalisi. Tradizionalmente, la psicoanalisi si è configurata come un progetto archeologico, volto a scavare nel passato per rintracciare l'origine della sofferenza. Criticando tale impostazione, – e la prima topica freudiana, che vede l'apparato psichico diviso in C-PrC-InC – Bloch postula l'esistenza di un 'Non-Ancora-Conscio' (*Noch-Nicht-Bewusstsein*). Tale dimensione dello psichismo, che apparentemente potrebbe ricordare il preconscio freudiano, ha però anche importanti differenze: (1) possiede una dimensione anticipatoria, (2) è orientata al futuro, e (3) non è mai stata cosciente né è mai esistita nel passato. In altre parole, se per Freud l'inconscio è una cantina piena di fantasmi, con Bloch ci affacciamo invece da un balcone aperto sull'orizzonte. È il Non-Ancora-Conscio che in una anticipazione concreta del futuro lo sogna, arrivando a una 'pre-coscienza del nuovo'. Assistiamo così a un rovesciamento di prospettiva, in cui nesso di causalità viene invertito: il soggetto non è più soltanto determinato e vincolato invisibilmente al passato, ma 'attratto' da futuri in cerca di realizzazione. Queste memorie dal futuro[9] appaiono nei sogni come 'pre-apparenze' (*Vorschein*) di ciò che non è ancora accaduto, portando in seno i semi di una trasformazione generativa[10]. Il sogno, cioè, ha una 'funzione teleologica'[11] inscritta in una progettualità prospettica che riguarda il futuro dell'umanità tutta, un progetto che può concretizzarsi solo se saremmo capaci, sulla scorta di Ferenczi, di operare un cambio di rotta e ricollocare al centro del discorso un principio femminile.

[9] Si potrebbe dire che il sogno è il luogo in cui frammenti di futuro si manifestano, traducendo la 'tendenza oggettiva' del mondo in un desiderio soggettivo di un futuro migliore. Il soggetto, allora, è strutturalmente orientato verso ciò che ancora deve venire, poiché come scrive Bloch, «ciò che è sognato e desiderato è anche ciò che è reale in latenza» (Bloch, 1986: 116).

[10] Per Bloch la capacità di sognare è sostenuta dalla speranza che un esito migliore sarà possibile. Questa speranza ha, a mio avviso, una carica pulsionale di Vita per riprendere la poesia di Kilbran, una forza propulsiva che, come una calamita, intercetta i frammenti di futuro che ci raggiungono, spingendoci a compiere azioni che possano renderli veri e reali.

[11] Anni fa, durante la pandemia del Covid, mi trovavo in Brasile per un periodo di ricerca sui 'sogni contaminati'. A quell'epoca, in modo del tutto naif e non strutturato, ho cominciato a ipotizzare che il sogno potesse avere anche una terza funzione, oltre a quelle individuate da Freud e Ferenczi. Non sapevo bene di cosa si trattasse, quello che sapevo però è che aveva a che fare con la matrice intersoggettiva sé-mondo.

In altre parole, se per la psicoanalisi classica l'incapacità di immaginare mondi possibili è legata a eredità traumatiche che hanno compromesso la nostra capacità di simbolizzazione, accanto a questa visione per me ne esiste un'altra: una legata alla 'temporalità del non-ancora' e a una certa operatività della speranza. È quest'ultima, infatti, che sostiene la possibilità di immaginare scenari migliori. Dotata di una carica pulsionale di Vita, per riprendere la poesia di Kilbran, la speranza possiede una forza propulsiva che, come una calamita, intercetta i frammenti futuri che ci raggiungono negli stati onirici, e ci spinge a compiere azioni che possano renderli veri. Carico di aspetti libidici-sessuali, il sogno agisce come volano di agency – tanto a livello individuale quanto a livello collettivo – interrompendo il circuito deterministico del diniego neoliberale e generando futurabilità.

Note conclusive. Spiragli di luce sul destino (incerto) dell'umanità

La psicoanalisi ci insegna che l'analista non può e non deve sottrarsi al difficile – talvolta quasi impossibile – compito di continuare a pensare anche nelle condizioni più atroci e disumane. Oggi, dove la sopravvivenza stessa dell'umanità appare sempre meno garantita, abbiamo bisogno più che mai di rinnovare la speranza che circonda la funzione politica dell'immaginazione e dei sogni (Falcone-Ragusa-Guglielmucci, 2025; Luci-–Guglielmucci, 2026). Riprendendo Walter Benjamin (1999), questa speranza funziona come una forma di scommessa sulla polisemia di futuri possibili, capace di inaugurare una vera e propria 'politica del risveglio'. È sognando, cioè, che paradossalmente ci si sveglia e che l'amore per la vita e per l'avvenire torna lentamente a farsi strada (Guglielmucci, 2025).

Se la psicoanalisi classica ha posto l'accento sulla causalità psichica radicata nei nostri desideri passati e presenti, in questo lavoro ho inteso sottolineare – al pari di altri autori contemporanei tra cui Aron e Atlas (2015), Bollas (1989) – come siano invece le speranze e i sogni inconsci, gli scopi e le intenzionalità che ci abitano, a condurci verso la realizzazione del nostro destino.

Sulla scorta di Bloch ho introdotto qui un'epistemologia che volge il suo sguardo verso il futuro, radicata nel 'non-ancora'. In questa prospettiva, la nozione ferencziana di Orpha può forse essere riletta. In un passaggio del *Diario Clinico*, l'analista ungherese scrive: «il significato della propria sofferenza svanisce; anzi, si sviluppa una gratificante intuizione della necessità che l'individuo sopporti la sofferenza» (Ferenczi, 1988: 32). Tale passaggio sembra descrivere il lavoro psichico attraverso cui, nel cuore stesso della catastrofe, il soggetto diventa in grado di rintracciare una minima intelligibilità dell'esperienza, evitando di soccombere all'insensatezza del trauma. Potremmo allora pensare Orpha come dotata di una qualità 'fototropica': orientata verso la possibilità di luce che la frattura traumatica può lasciar filtrare. In questo senso, essa si situa precisamente in quella regione della vita psichica in cui il futuro continua

ostinatamente a cercare espressione anche quando il soggetto non dispone delle condizioni simboliche per rappresentarlo pienamente. I nostri tempi, in questo senso, forse potrebbero essere non ancora pienamente rappresentabili per noi, ma iscritti in un disegno più ampio all'opera, un progetto evolutivo che ci invita, come umanità, a dare forma a un avvenire migliore per tutti, e non solo per pochi.

In *Memorie dal Futuro* (vol. I *Il Sogno*) (1990: 5), Bion si chiede: «dove potremmo trovare uno zoo che preservi la specie?». Verrebbe da rispondere che l'umanità ha oggi bisogno di coltivare la capacità profondamente umana di credere nell'avvenire, di immaginarlo e di sognarlo, soprattutto nelle condizioni contemporanee di policrisi. Senza questa funzione, restiamo prigionieri del presente e del passato, incapaci di progettare. Con essa, al contrario, possiamo trasformare l'orrore e l'incertezza in pensiero creativo, interrompere la lenta cancellazione del futuro e riaprire spiragli di speranza. Forse allora è proprio l'atto del sognare – non come fuga regressiva dal reale, ma come pratica simbolica di anticipazione, trasformazione e risveglio – a poter rendere pensabili, e dunque in una certa misura governabili, gli orrori della modernità. Non perché il futuro sia garantito, ma perché, la sopravvivenza dell'umano potrebbe dipendere proprio dalla nostra capacità di continuare a guardare avanti, con speranza e lucida intelligenza.

Bibliografia

Arendt, H. (1970). *On Violence*. New York: Harcourt.

Aron, L., Atlas, G. (2015). Generative enactment: Memories from the future. *Psychoanalytic Dialogues, 25*(3), 309-324.

Benjamin, W. (1999). *The Arcades project.* Cambridge: Harvard University Press.

Bion, W.R. (1990). *Memorie del futuro*, vol. I *Il sogno*. Roma: Armando.

Bloch, E. (1986). *The principle of hope.* Cambridge (MA): MIT Press.

Bollas, C. (1989). *Forces of destiny: Psychoanalysis and human idiom*. London: Free Association Books.

Butler, J. (2009). *Frames of War. When Life is Grievable?.* London: Verso.

Cavarero, A. (2007). *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*. Milano: Feltrinelli.

Danto, E.A. (2005). *Freud's Free Clinics: Psychoanalysis and Social Justice, 1918-1938*. New York: Columbia University Press.

Falcone, G., Ragusa, A., Guglielmucci, F. (2025). Dreaming peace: Oneiricopolitics, imagination, and the ethics that caring is done with. *Journal of Health Care Education in Practice, 7*(1), 87-96.

Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism*. London: Zero Books.

Ferenczi, S. (1988). *The clinical diary of Sándor Ferenczi.* Cambridge: Harvard University Press.

Ferenczi, S. (1994a). On the analytic construction of mental mechanisms. In ID. *Final contributions to the problems and methods of psycho-analysis*. London: Karnac, 211-222.

Ferenczi, S. (1994b). A revision of *The interpretation of dreams*. In ID. *Final contributions to the problems and methods of psycho-analysis*. London: Karnac, 239-247.

Francesconi, M., Scotto di Fasano, D. (a cura di) (2024*). Freud a Gaza. Un testimone auricolare: lo psicoanalista*. Pistoia: Petite Plaisance.

Freud, S. (1977). Vie della terapia psicoanalitica. In Musatti, C.L. (a cura di), *Opere di Sigmund Freud*, vol. IX. Torino: Bollati Boringhieri, 19-20.

Freud, S. (1977). Psicologia delle masse e analisi dell'Io. In Musatti, C.L. (a cura di), *Opere di Sigmund Freud*. Torino: Bollati Boringhieri, 261-330.

Gibran, K. (1988). *Il profeta*. Milano: TEA.

Guglielmucci, F. (2016). *Vita, morte e lotta nel sito contaminato di Casale Monferrato: Alcune riflessioni tra clinica e ricerca*. Genova: Frilli.

Guglielmucci, F. (2025). Sognare come Linguaggio dell'Anima. Tra Psicoanalisi e Filosofia. In Falcone, T. (a cura di), *«Ridar vita ai sogni» con simpatia umana. Manuale di tecniche di intervento con il sogno per terapeuti e sognatori*. Roma: Alpes, XI-XVII.

Guglielmucci, F., Garcia Berra, N., Santinon, P. (2026). Sunt Lacrimae Rerum. Coltivare Spazi di Respiro. *Gruppi*, (2), 102-118.
Lacan, J. (1966). Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. In ID., *Écrits*. Paris: Seuil, 237-322.
Lacan, J. (2001). Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École. In ID., *Autres écrits*. Paris: Seuil, 243-259.
Layton, L. (2025). *Verso una psicoanalisi sociale: Cultura, carattere e processi normativi inconsci* Roma: Alpes.
Luci, M., Guglielmucci, F. (2026). Dreaming the social: Disavowal and reparation in the age of environmental and social disasters. *International Forum of Psychoanalysis*. 1-11.
Reik, T. (1948). *Listening with the Third Ear*. New York: Farrar Straus.
Rosa, M.D. (2016). *A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento*. San Paolo: Escuta.
Soreanu, R. (2020). Orphic socialities, Orphic times: Psychoanalysis for social theory. *Psychoanalysis, Culture & Society,* 25(2), 194-212.
Soreanu, R. (2026). *The psychic life of fragments: On splitting and the experience of time in psychoanalysis*. London: Routledge.

Massimo Marraffa

Dal teatro cartesiano allo spazio di lavoro globale: una visione non epifenomenistica della macchina joyceiana

ABSTRACT
Nel quadro del modello delle molteplici bozze, Dennett ha talvolta giudicato la narrazione di sé prodotta dalla 'macchina joyceiana' un sottoprodotto confabulatorio dell'attività decentralizzata del cervello, dove l'io che pretende di essere il soggetto dell'esperienza, del pensiero e dell'azione non esiste. Ma in altri momenti il filosofo considera l'io – 'il centro di gravità narrativa' – una parte 'causalmente efficace' del sistema psicobiologico umano. Dennett ci parla allora di 'un io virtuale, emergente', la cui funzione consiste nel risolvere la miriade di problemi che sorgono nelle dinamiche interpersonali. Il riferimento qui è a *The Presentation of Self in Everyday Life* di Erving Goffman[1], e in questa prospettiva, l'identità narrativa costituisce il centro di gravità 'causale' nel ciclo di vita dell'individuo umano.

PAROLE CHIAVE: Celebrità cerebrale, identità narrativa, illusionismo, macchina joyceiana, molteplici bozze, spazio di lavoro globale.

ABSTRACT
Within the framework of the multiple-drafts model, Dennett has at times regarded the self-narrative produced by the 'Joycean machine' as a confabulatory by-product of the brain's decentralised activity, in which the self that claims to be the subject of experience, thought and action does not exist. But at other times, the philosopher regards the self that is 'the narrative centre of gravity' as a 'causally effective' part of the human psychobiological system. Dennett then speaks of 'an emergent, virtual self', whose function is to resolve 'the myriad little problems of interpersonal activity we encounter every day, from the moment of our birth'. The reference here is to Erving Goffman's *The Presentation of Self in Everyday Life*, and from this perspective, narrative identity constitutes the *causal* centre of gravity in the life cycle of the human individual.

KEYWORDS: Cerebral Celebrity, Global Workspace, Illusionism, Joycean Machine, Multiple Drafts, Narrative Self.

Il materialismo cartesiano e alcune anomalie temporali della coscienza

Content and Consciousness è la versione pubblicata nel 1969 della tesi di dottorato che Dennett aveva scritto sotto la supervisione di Gilbert Ryle. Il

[1] Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.

testo delinea un quadro di riferimento per riflettere sul rapporto tra mente e cervello che sarà poi sviluppato in tutta la sua opera successiva.

In questo quadro, il problema mente/cervello è affrontato elaborando una teoria del contenuto mentale e una teoria della coscienza. La teoria del contenuto mentale è la strategia dell'interpretazione, che ha la sua formulazione più matura in *Real Patterns* (Dennett, 1991a). La teoria della coscienza è il modello delle 'molteplici bozze' (o della 'celebrità cerebrale'), esposto in *Consciousness Explained* (Dennett, 1991b; cfr. anche Dennett–Kinsbourne, 1992) e difeso con vigore in Dennett (1994b, 2005). Questi lavori sviluppano, elaborano e chiariscono le idee e le argomentazioni esposte per la prima volta in *Content and Consciousness*, che, come afferma il filosofo, costituisce «a sort of philosophical kitchen, stocked with almost all the utensils and containers, all the ingredients and methods, from which I have concocted the rest of my work» (Dennett, 2015: X).

Dennett ritiene che il concetto di coscienza fenomenica sia irrimediabilmente confuso e che non ci sia nessun residuo soggettivo da spiegare una volta spiegata la 'coscienza di accesso' o 'psicologica'. Per sostenere questa tesi, il filosofo segue le orme del suo maestro Ryle e prende le mosse da un 'mito filosofico', vale a dire la dottrina del 'materialismo cartesiano'. Questa è la risultante di tre tesi.

1. Il flusso della coscienza rivela l'esistenza di un 'luogo' centrale dove le esperienze si presentano all'occhio della mente ('il teatro cartesiano'). Gli stati mentali coscienti sono lo spettacolo rappresentato in questo teatro.
2. In questo luogo centrale vi è un singolo punto nel 'tempo' in cui, dato un particolare stimolo sensoriale, si forma la coscienza dello stimolo[2].
3. Esiste un 'io', ossia un'entità che, all'interno del teatro, assiste allo spettacolo.

In breve, il materialismo cartesiano è «the view you arrive at when you discard Descartes's dualism but fail to discard the imagery of a central (but material) Theater where 'it all comes together'» (Dennett, 1991b: 107). Questa dottrina postula l'esistenza di «a crucial finish line or boundary somewhere in the brain, marking a place where the order of arrival equals the order of 'presentation' in experience because 'what happens there' is what you are conscious of» (*Ibid.*).

Questa – sostiene Dennett – è un'immagine che tiene saldamente prigioniera la nostra fenomenologia, ma l'analisi filosofica e le scienze della mente consentono di scorgerne il carattere illusorio. In questo modo, diviene possibile argomentare contro il materialismo cartesiano.

In primo luogo, alla luce della natura non pianificata dell'organizzazione cerebrale, è improbabile che l'evoluzione abbia dotato il cervello umano di una 'sala di visione centrale' o di un singolo apparato di monitoraggio; e neppure vi sono dati neuroscientifici in favore di simili meccanismi.

[2] Per esempio, sono intento a scrivere, squilla il telefono, perdo la concentrazione: deve esserci stato – così mi sembra – un momento in cui il suono del telefono ha avuto inizio e ha interrotto la mia concentrazione.

In secondo luogo, Dennett esamina alcune 'anomalie temporali' della coscienza scoperte dalla ricerca psicofisica, come il fenomeno *phi* colorato, il 'coniglio cutaneo' (Geldard–Sherrick, 1972) e il riferimento all'indietro nel tempo della coscienza dell'intenzione studiato da Libet (2005). Questi fenomeni, sostiene il filosofo, risultano anomali solo fintanto che si presuppone il materialismo cartesiano: abbandonato il presupposto fallace, i fenomeni divengono pienamente comprensibili.

Consideriamo il fenomeno *phi* colorato, descritto da Kolers e Grünau (1976). Nell'illusione *phi* colorata, due punti luminosi di diverso colore, separati da un angolo visivo di non più di 4 gradi, sono accesi per 150 msec ciascuno, con un intervallo di 50 msec. Supponendo che il primo punto luminoso sia rosso e il secondo verde, al soggetto sembrerà di vedere il punto rosso che inizia a muoversi per poi diventare improvvisamente verde a metà della traiettoria illusoria verso il secondo punto.

La domanda che pone Dennett è: come può sembrarci che il primo punto luminoso da rosso diventi verde 'prima' di aver osservato il secondo punto? Il filosofo esamina due possibilità.

Revisione post-esperienziale 'orwelliana': l'osservatore arriva a una conclusione (la luce è rossa) e poi modifica il proprio ricordo quando vede la luce verde. Ossia: non appena il punto verde accede alla consapevolezza cosciente, il cervello inventa una storia circa gli eventi che hanno avuto luogo tra le due accensioni, incluso il mutamento di colore a metà della traiettoria illusoria. In memoria è codificata soltanto questa sequenza di eventi fittizia, mentre non lo è la sequenza di eventi autentica.

Revisione pre-esperienziale 'staliniana': gli eventi sono trattenuti nella 'sala di editazione' del cervello prima di fare il loro ingresso nella consapevolezza cosciente. Ossia: il punto rosso arriva nel preconscio; poi, quando arriva il punto verde, viene creato del materiale intermedio; ed infine l'intera sequenza modificata è proiettata nella sala cinematografica della coscienza. La sequenza che accede alla consapevolezza cosciente è perciò già stata editata con il materiale intermedio illusorio.

Quale delle due interpretazioni è quella giusta? La risposta di Dennett è: non c'è modo, nemmeno in linea di principio, per scegliere un'interpretazione piuttosto che l'altra, poiché non vi è modo di individuare nel cervello il luogo o il tempo in cui il materiale penetra nella coscienza. Inoltre, poiché non si può decidere fra le due interpretazioni, tra di esse non vi è alcuna differenza; tutto quello che abbiamo è «a difference that makes no difference» (Dennett, 1991b: 125). Il filosofo conclude che l'impossibilità di distinguere tra le due interpretazioni conferisce plausibilità al *multiple drafts model* (d'ora in poi MDM): infatti, come ora vedremo, secondo tale modello non vi è alcun luogo o tempo in cui il materiale è o non è nella coscienza.

Le molteplici bozze, la celebrità cerebrale e la macchina joyceiana

MDM concettualizza l'io nel teatro cartesiano come un 'homunculus'. Il funzionalismo 'homunculare' di Dennett richiede allora che il lavoro svolto

da questo homunculus venga scomposto e distribuito nel tempo e nello spazio in modo da essere preso in carico da 'microagenti' neurocomputazionali specializzati. Ad ogni istante, in ogni parte del cervello, questi microagenti producono una moltitudine di discriminazioni di caratteristiche del mondo, denominate 'fissazioni di contenuto' o semplicemente 'contenuti'; un 'draft' è una coalizione di questi contenuti, tenuti assieme da un tema comune.

Una volta che un certo contenuto è stato fissato, questo non deve essere inviato da qualche altra parte nel cervello per essere nuovamente discriminato da un 'discriminatore capo':

> …once a particular 'observation' of some feature has been made, by a specialized, localized portion of the brain, the information content thus fixed does not have to be sent somewhere else to be *re*discriminated by some 'master' discriminator. In other words, discrimination does not lead to a re-*presentation* of the already discriminated feature for the benefit of the audience in the Cartesian Theater – for there is no Cartesian Theater (Dennett, 1991b: 113).

Il flusso di contenuti che ne risulta, sottoposto a un costante processo editoriale da parte di una pluralità di processi distribuiti nel cervello, assomiglia a una 'sequenza narrativa':

> These distributed content-discriminations yield, over the course of time, something 'rather like' a narrative stream or sequence, which can be thought of as subject to continual editing by many processes distributed around in the brain, and continuing indefinitely into the future. This stream of contents is only rather like a narrative because of its multiplicity; at any point in time there are multiple 'drafts' of narrative fragments at various stages of editing in various places in the brain (*Ibid.*).

L'apparenza di una sequenza lineare di eventi che si snoda nella coscienza introspettiva non è dunque prova dell'esistenza di un luogo o di un tempo nel cervello in cui i contenuti di coscienza sono unificati. Tale apparenza si genera solo nel momento in cui la corrente della coscienza viene monitorata. Per tornare all'esempio fatto sopra, la mia coscienza del suono del campanello si è formata quando ho 'sondato' (*probed*) in un determinato punto il flusso dei molteplici draft. Questo 'sondaggio' fissa il mio contenuto di coscienza, e per Dennett, non vi sono fatti riguardanti il flusso di coscienza al di là di questi particolari 'sondaggi'.

L'apparenza di una sequenza lineare di eventi non è nemmeno prova dell'esistenza di un io che osserva gli eventi all'interno del teatro cartesiano. L'io unitario della coscienza è 'a virtual captain of the crew' (Dennett, 1991b: 228), un fenomeno che si produce e riproduce in conseguenza del fatto che una pic-

cola coalizione di fissazioni di contenuto ha temporaneamente avuto la meglio su altre coalizioni nella contesa per il controllo di attività cognitive basate sul linguaggio, come monitorare o riferire su sé stessi. I contenuti che di volta in volta emergono al livello della coscienza sono quelli elaborati dal microagente (o coalizione di microagenti) 'vincitore della competizione'. Vincere la competizione, tuttavia, non dipende dall'accedere a un presunto centro della coscienza o dallo svolgere una determinata funzione, né dall'arbitrato di un sistema supervisore che decide chi deve prendere il controllo. L'esito della competizione dipende bensì da ciò che Dennett (2005) definisce 'la fama nel cervello' o 'celebrità cerebrale'; al pari della 'fama', la coscienza non sarebbe una proprietà intrinseca dei processi cerebrali ma più simile al 'peso politico', vale a dire, la misura in cui un determinato contenuto influenza lo sviluppo futuro di altri contenuti distribuiti in tutto il cervello:

> In the brain there is no King, no Official Viewer of the State Television Program, no Cartesian Theater, but there are still plenty of quite sharp differences in political clout exercised by contents over time. […] What a theory of consciousness needs to explain is how some relatively few contents become elevated to this political power, with all the ensuing *aftermath,* while most others evaporate into oblivion after doing their modest deeds in the ongoing projects of the brain (Dennett, 2005: 137).

In questo quadro, la coscienza umana non è un dispositivo biologicamente innato (*hard-wired*), bensì una 'macchina virtuale', «a sort of evolved (and evolving) computer program that shapes the activities of the brain» (Dennett, 1991b: 431). Il riferimento qui è all'architettura di von Neumann, l'architettura dei computer digitali, la quale si caratterizza per un'elaborazione seriale dei simboli: in ogni istante viene elaborata una singola istruzione di un programma. Il cervello è invece una macchina non già sequenziale ma 'parallela': ci sono più unità di elaborazione (i neuroni) attive contemporaneamente.

La macchina virtuale neumanniana, allora, è il prodotto di comportamenti appresi che hanno riprogrammato i nostri cervelli biologici. Tali comportamenti hanno natura linguistica: acquisiamo la coscienza attraverso forme di 'autostimolazione' linguistica, come ad esempio parlare a sé stessi, producendo, ripetendo e riorganizzando enunciati nel soliloquio manifesto o silenzioso. Questo flusso di verbalizzazione interna trasforma l'attività del cervello biologico, facendo sì che la sua architettura parallela simuli il comportamento di un elaboratore seriale, che opera sugli enunciati delle lingue naturali. Questo sistema è 'la macchina joyceiana':

> In our brains there is a cobbled-together collection of specialist brain circuits, which, thanks to a family of habits inculcated partly by culture and partly by individual self-exploration, con-

> spire together to produce a more or less orderly, more or less effective, more or less well-designed virtual machine, the 'Joycean machine' (Dennett, 1991b: 228).

Un'architettura neurofunzionale per il modello delle molteplici bozze

In MDM la coscienza è dunque una sorta di macchina virtuale. In Dennett (1991b) il programma che gira su questa macchina è il modello *Pandemonio* di Selfridge (1959). Questo possiede due caratteristiche importanti per Dennett. Innanzitutto, la sua architettura è a parallelismo elevato, e quindi non ha bisogno di postulare un esecutivo centrale. In secondo luogo, il pandemonio impiega la scomposizione funzionale ricorsiva, un requisito indispensabile dal momento che nel teatro cartesiano si annida un super-homunculus da 'scaricare'.

Successivamente, Dennett (2001, 2005; Cohen–Dennett, 2011) ha considerato un'altra architettura funzionale compatibile con MDM: la Global Workspace Theory (GWT). GWT è stata inizialmente proposta da Bernard Baars, sulla scorta di ipotesi modellistiche formulate da Allen Newell e Herbert Simon nell'ambito dell'AI, e da Tim Shallice e Michael Posner nell'ambito della psicologia e neuropsicologia cognitiva.

L'idea guida del modello di Baars (1988, 1997) è che la coscienza sia una sorta di 'spazio di lavoro' al quale diversi sottosistemi di elaborazione specializzati possono o meno accedere. Quando un sottosistema vi accede, le informazioni che esso elabora diventano disponibili a – e processabili da – molti altri elaboratori di informazione. La funzione della coscienza consiste quindi nel rendere disponibili le informazioni elaborate da un sottosistema a molti altri sottosistemi ('globalmente', per l'appunto). L'accesso allo spazio di lavoro può essere pensato come l'obiettivo per cui competono diverse coalizioni neuronali che coinvolgono le aree frontali e quelle sensoriali. Le coalizioni vincenti sono quelle che diventano coscienti.

Questa descrizione è fondamentalmente funzionale, nel senso che astrae da molti dettagli neurofisiologici e descrive l'emergenza della coscienza in termini piuttosto astratti. Ma l'architettura è stata poi sviluppata in neuroscienza cognitiva sia come modello del *Global Neuronal Workspace* (GNW, cfr. Dehaene, 2014; Mashour *et al.,* 2020), sia come modello della *Global Workspace Dynamics* (GWD, cfr. Baars–Geld, 2019; Baars *et al.*, 2021).

Inizialmente Baars (1988) aveva formulato l'ipotesi che lo spazio di lavoro fosse realizzato dalla formazione reticolare del tronco encefalico e dai nuclei del talamo non specifici. Dehaene *et al.* (1998), tuttavia, fecero osservare che la condivisione di informazioni dettagliate e fortemente differenziate richiedeva un sistema a capacità più ampia, il Global Neuronal Workspace, per l'appunto.

Il modello GNW postula allora due spazi neurocomputazionali, ognuno caratterizzato da una differente trama di connettività. Il primo spazio è costi-

tuito dai sottosistemi di elaborazione ipotizzati dalla GWT, ognuno dei quali è specializzato nel trattare un particolare tipo di informazione (ad esempio nella corteccia occipito-temporale l'elaborazione del colore ha luogo in V4, l'elaborazione del movimento in MT/V5, l'elaborazione dei volti umani nell'area fusiforme delle facce). L'operare di questi elaboratori modulari si avvale di connessioni 'locali' limitate e di medio raggio.

Gli elaboratori modulari competono fra loro per accedere al GNW, lo spazio di lavoro globale realizzato da neuroni distribuiti, tenuti assieme da connessioni cortico-corticali a lunga distanza, che si originano prevalentemente dalle cellule piramidali degli strati 2 e 3, particolarmente densi nelle aree associative della corteccia prefrontale, parieto-temporale e nel cingolato, insieme ai loro loop talamo-corticali. I neuroni piramidali inviano proiezioni a (e ricevono proiezioni da) molte aree distanti attraverso assoni eccitatori a lunga distanza, rompendo così il fronte della 'modularità' del sistema nervoso.

Quando uno dei moduli accede al GNW, le informazioni che esso elabora (ad esempio i dati sensoriali provenienti dall'ambiente, i dati relativi a eventi interni come le immagini mentali e il discorso interiore, i dati somatosensoriali e propriocettivi) sono 'trasmessi' (*broadcast*) a una folta schiera di sistemi esecutivi, concettuali ed emozionali, i quali 'consumano' le informazioni sensoriali per trarre inferenze, costruire ricordi, generare risposte emozionali, formulare giudizi, prendere decisioni, pianificare azioni e fornire resoconti verbali. Questo *broadcasting* crea una disponibilità globale dell'informazione che è ciò che si esperisce come uno stato cosciente: «We call 'conscious' whichever representation, at a given time, wins the competition for access to this mental arena and gets selected for global sharing and decision-making» (Dehaene *et al.*, 2017: 488). La citazione chiarisce che l'architettura GNW è un'ipotesi 'rappresentazionalista', che definisce la coscienza come un sistema neurocomputazionale evolutosi per rendere possibile la condivisione globale delle rappresentazioni[3].

Il principale fattore che determina la diffusione globale è l''attenzione'. Quest'ultima può essere *bottom-up*, causata da stimoli fortemente salienti, come improvvisi mutamenti dell'ambiente, o stimoli di rilevanza emozionale innati o appresi (ad esempio un forte rumore o il suono del proprio nome). Oppure può essere *top-down*, guidata dagli scopi di alto livello del soggetto e dai suoi interessi per il contesto. L'amplificazione attentiva *top-down* è il principale meccanismo in virtù del quale gli elaboratori modulari possono essere temporaneamente mobilitati e resi disponibili al GNW.

Una volta fatto il suo ingresso nel GNW, il materiale viene elaborato in modo seriale ma questo è il risultato dei contributi di processi paralleli che competono per l'accesso al GNW. Pertanto, lungi dall'esservi una sede o area specifica che 'realizza' la coscienza o in cui si produce il *binding* delle informazioni provenienti dai diversi sottosistemi sensoriali (ad esempio la com-

[3] Per una discussione delle prove in favore della teoria del GNW, cfr. Mashour *et al.* (2020) e Naccache *et al.* (2025), che discutono i dati contenuti in Cogitate Consortium *et al.* (2025).

binazione in un percetto visivo unitario e coerente delle informazioni relative al colore, al contorno, al movimento ecc.), la coscienza è 'distribuita' nel cervello, nei circuiti dedicati alle varie funzioni cognitive, somatosensoriali e motorie. In questo senso, essa non è una funzione che si sovraimpone in modo gerarchico alle altre attività cognitive, ma le interseca 'orizzontalmente'. Altrimenti detto, essa emerge in forza dell'ampiezza di circolazione delle informazioni nel cervello. È sotto questo aspetto che Dennett considera l'architettura neurofunzionale GNW compatibile con il suo modello della 'celebrità cerebrale'. Essa consentirebbe infatti di ipotizzare che il 'peso politico' sia realizzato «dalla 'riverberazione' in un 'ciclo di amplificazione prolungata' dei contenuti vincenti» (Dennett, 2001: 137-138).

Un'altra caratteristica del modello GNW della massima importanza è che esso rende possibile lo sviluppo e i successivi benefici di un sistema di memoria di lavoro, che sfrutta il *broadcasting* globale per perseguire una serie di scopi propri di ciò che Jerry Fodor ha definito 'cognizione centrale'.

In sintesi, un'architettura GNW (I) organizza in parallelo un ampio repertorio di sistemi concettuali ed emozionali intorno al *broadcasting* globale di informazioni percettive oggetto di focus attentivo; e (II) rende competitivo l'ingresso in un sistema di memoria di lavoro che è *general-purpose*[4].

La coscienza fenomenica come illusione introspettiva

MDM combina elementi delle teorie rappresentazionaliste della coscienza con elementi delle teorie della coscienza di ordine superiore: delle prime fa propria l'analisi della coscienza in termini di relazioni di contenuto; dalle seconde prende l'elemento di riflessività o autoconsapevolezza. Come si è detto, infatti, l'io è «an emergent or virtual aspect of the coherent roughly serial narrative that is constructed through the interactive play of contents in the system» (van Gulick, 2026: §9.4). Molti di questi contenuti si riuniscono al livello intenzionale in quanto fissazioni effettuate da un punto di vista temporalmente esteso e relativamente unitario – vale a dire, essi si collegano fra loro 'come se' fossero le esperienze di un io. Tuttavia, è l'ordine di dipendenza che è essenziale per MDM. I contenuti pertinenti non sono unificati perché sono tutti osservati da un io, ma è esattamente l'inverso: è perché essi sono unitari e coerenti al livello del contenuto che possono essere considerati le esperienze di un io, almeno di un io virtuale. È sotto questo aspetto che MDM condivide alcune caratteristiche con le teorie di ordine superiore:

[4] È un punto della massima importanza: queste caratteristiche architettoniche del modello sembrano consentire di aggirare molti aspetti dello scetticismo di Fodor riguardo alla trattabilità computazionale della cognizione centrale. Cfr. Deise, 2008 e Carruthers, 2006, 2011. Vedi anche Shanahan–Baars, 2005, che propongono una soluzione a una versione del problema del *frame* che fa ricorso all'architettura GNW.

> The contents that compose the serial narrative are at least implicitly those of an ongoing if virtual self, and it is they that are most likely to be expressed in the reports the person makes of her conscious state in response to various probes. They thus involve a certain degree of reflexivity or self-awareness of the sort that is central to higher-order theories, but the higher-order aspect is more an implicit feature of the stream of contents rather than present in distinct explicit higher-order states of the sort found in standard [Higher Order] theories (van Gulick, 2026: §9.4).

Poiché in MDM non vi è alcun luogo dove 'tutto converge', nessuna linea il cui attraversamento stabilisce la fine dell'elaborazione preconscia e l'inizio della valutazione cosciente, Dennett ritiene che molte tesi filosofiche circa la fenomenologia umana siano, a dispetto della loro tradizionale evidenza, semplicemente sbagliate. Ciò vale innanzitutto per i *qualia*. In *Quining qualia* (1988) Dennett definisce questi ultimi come proprietà che sono (I) ineffabili, (II) intrinseche, (III) private e (IV) immediatamente accessibili; e completando la demolizione del privato cartesiano avviata da Ryle (1949), Dennett afferma che non esiste alcunché in grado di soddisfare la descrizione (I)-(IV).

I qualia sono proprietà che i filosofi pretendono di identificare per ostensione: per esempio, 'è il profumo del caffè', oppure 'è il modo in cui *ti* appare *questa* sfumatura di rosso'. Ma allora, obietta Dennett, essi sono definiti come proprietà che non sono né gli 'effetti' a valle delle esperienze (ad esempio le reazioni a particolari colori, resoconti verbali, effetti sulla memoria ecc.) né i 'progenitori causali' a monte delle esperienze (l'attività nell'una o nell'altra regione corticale). Essi sono, per stipulazione, proprietà 'intrinseche' delle esperienze considerate in isolamento da tutte le loro cause e tutti i loro effetti, logicamente indipendenti da tutte le proprietà disposizionali. Questa definizione richiede però il materialismo cartesiano: l'identificazione, in linea di principio, di un punto privilegiato nelle catene causali tra gli organi sensoriali e il comportamento che viene 'dopo' tutti gli aggiustamenti pre-esperienziali e 'prima' di tutte le reazioni post-esperienziali. Nessun luogo privilegiato di questo tipo può essere coerentemente definito. Pertanto, conclude Dennett (1994a: 242), esperimenti di pensiero come quelli dello spettro invertito e dei qualia assenti appaiono fondamentalmente mal concepiti, e ciò in quanto ricalcano il senso comune nell'adottare nei riguardi dei qualia una forma troppo forte di realismo.

Questo approccio eliminazionista nei confronti dei qualia è stato sviluppato da Frankish (2017) in una prospettiva sulla coscienza fenomenica denominata 'illusionismo'. La coscienza fenomenica, come viene solitamente concepita, è illusoria; e la nostra sensazione di provare qualcosa quando abbiamo esperienze coscienti è imputabile al fatto che sistematicamente rappresentiamo erroneamente tali esperienze come dotate di proprietà fenomeniche. In quest'ottica, il compito di una teoria della coscienza è quello di spiegare le nostre rappre-

sentazioni illusorie del carattere fenomenico, non il carattere fenomenico stesso. La coscienza fenomenica è non già un *hard problem* da risolvere ma un'illusione introspettiva da demistificare.

Il self *prodotto dalla macchina joyceiana non è un epifenomeno*

Talvolta Dennett giudica la narrazione di sé prodotta dalla macchina joyceiana una vuota chiacchiera: l'io che pretende di essere il soggetto dell'esperienza, del pensiero e dell'azione, non esiste; e l'autobiografia si rivela un sottoprodotto confabulatorio dell'attività decentralizzata del cervello, che è ciò che realmente governa il comportamento.

Tuttavia, in momenti meno eliminazionisti, il filosofo riconosce che «the self that is "the center of narrative gravity" […] is a 'causally efficacious' part of the whole system» (Flanagan, 1992: 195). In tal caso, osserva Ismael (2006: 353), «the autobiographical monologue pieced together by the Joycean Machine […] has an important and substantial role in the intrinsic dynamics of the body». Per esempio, nel rispondere a una critica rivoltagli da Lynne Rudder Baker, Dennett parla di «an emergent, virtual self» la cui funzione consiste nel risolvere «the myriad little problems of interpersonal activity we encounter every day, from the moment of our birth» (Dennett, 2016: 20). Questa osservazione sulla funzione dell'io – il cui riferimento teorico primario è il concetto di 'presentazione di sé' di Erving Goffman – si dilata a dismisura, fino ad assumere le dimensioni di un'ipotesi sulla natura umana, se consideriamo l'enorme mole di ricerca in psicologia dello sviluppo, *infant research*, psicologia sociale e psicologia della personalità che induce a ipotizzare che l'intero ciclo di vita prenda forma in accordo con un 'bisogno primario' di esistere solidamente come io unitario (Marraffa–Meini, 2025: §7).

Questa dimensione psicodinamica è ben presente nella teoria dell'identità narrativa proposta da McAdams (2015). Situata all'intersezione della psicologia dello sviluppo e della psicologia della personalità, questa teoria coniuga un'accurata interpretazione della distinzione Io/Me di James con gli studi sull'acquisizione dell'identità nell'adolescenza di Erik Erikson e con la tradizione dello *Study of Lives* (dove campeggia l'opera di Henry Murray).

Nel decimo capitolo dei *Principles of Psychology* James introduce la distinzione fra Io e Me. Nell'interpretazione di McAdams, l'Io non è una cosa, e nemmeno una parte, un componente o un aspetto del *self*; è bensì un verbo, il *Self-ing* o l'*I-ing*, «il processo fondamentale di costruzione di un'identità (*self*) sulla base dell'esperienza» (McAdams, 1996: 302). Il Me è invece il prodotto primario del processo di *selfing*; è «l'identità (*self*) che il *selfing* costruisce» (*Ibid.*). Il Me esiste come descrizione di identità che emerge dal processo di *selfing*. In breve, è «la costruzione del Me a costituire ciò che l'Io essenzialmente è» (McAdams–Cox, 2010: 162).

L'unità prodotta dalla narrazione autobiografica è situata da McAdams

(2015) in una cornice teorica che permette di concettualizzare la persona nella sua globalità e nell'intero ciclo di vita. L'identità narrativa diviene qui uno strato della personalità incardinato su due ulteriori strati: un insieme di 'tratti disposizionali' che spiegano le regolarità dello stile comportamentale nelle varie situazioni e nel corso del tempo; un ampio numero di 'adattamenti caratteristici' (scopi, progetti, valori, interessi, meccanismi di difesa, strategie di coping, schemi relazionali) concernenti aspetti dell'individualità psicologica a carattere motivazionale e più contestualizzati sotto il profilo sociale.

In questo quadro neojamesiano, l'incessante costruzione e ricostruzione di un'identità accettabile e adattivamente funzionante è vista come il processo che produce i nostri equilibri intrapsichici e interpersonali, e quindi come il fondamento del benessere psicologico e della salute mentale. O detto altrimenti: il *self* narrativo è uno strato della personalità che funge da baricentro 'causale' nel ciclo di vita del sistema psicobiologico umano.

Bibliografia

Baars, B.J. (1988). *A Cognitive Theory of Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.

Baars, B.J. (1997). *In the Theater of Consciousness. The Workspace of the Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Baars, B.J., Geld, N. (2019). *On Consciousness: Science & Subjectivity. Updated Works on Global Workspace Theory*. New York: Nautilus Press.

Baars, B.J., Geld, N., Kozma, R. (2021). Global Workspace Theory (GWT) and prefrontal cortex: recent developments. *Frontiers in Psychology*, 12.

Carruthers, P. (2006). *The Architecture of the Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Carruthers, P. (2011). *The Opacity of Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Cogitate Consortium, Ferrante, O., Gorska-Klimowska, U. *et al.* (2025). Adversarial testing of global neuronal workspace and integrated information theories of consciousness. *Nature*, 642, 133-142.

Cohen, M., Dennett, D. (2011). Consciousness cannot be separated from function. *Trends in Cognitive Sciences*, 15(8), 358-364.

Dehaene, S. (2014). *Consciousness and the Brain*. New York: Viking Press.

Dehaene, S., Kerszberg, M., Changeux, J.-P. (1998). A neuronal model of a global workspace in effortful cognitive tasks. *PNAS*, 95(24), 14529-14534.

Dehaene, S., Lau, H., Kouider, S. (2017). What is consciousness, and could machines have it? *Science*, 358(6362), 486-492.

Deise, E.C. (2008). *Frame Problems, Fodor's Challenge, and Practical Reason*. PhD dissertation, University of Maryland, College Park.

Dennett, D.C. (1969). *Content and Consciousness*. London: Routledge & Kegan Paul.

Dennett, D.C. (1988). Quining qualia. In Marcel, A. and Bisiach, E. (eds.), *Consciousness in Contemporary Science*. Oxford: Oxford University Press, 42-77.

Dennett, D.C. (1991a). Real patterns. *The Journal of Philosophy*, 88(1), 27-51.

Dennett, D.C. (1991b). *Consciousness Explained*. New York: Little, Brown & Co.

Dennett, D.C. (1994a). Self-Profile. In Guttenplan, S. (ed.), *A Companion to the Philosophy of Mind*. Oxford: Blackwell, 236-244.

Dennett, D.C. (1994b). Get real, reply to my critics. *Philosophical Topics*, 22, 505-568.

Dennett, D.C. (2001). Are we explaining consciousness yet? *Cognition*, 79, 221-237.

Dennett, D.C. (2005). *Sweet Dreams*. Cambridge (MA): MIT Press.

Dennett, D.C. (2015). Foreword: Writing Content and Consciousness. In Muñoz-Suárez, C. and De Brigard, F., (eds.). *Content and Consciousness Revisited, with Replies by Daniel Dennett*. Berlin: Springer, v-x.
Dennett, D.C. (2016). Artifactual selves: A response to Lynne Rudder Baker. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 15(1), 17-20.
Dennett, D.C., Kinsbourne, M. (1992). Time and the observer: The where and when of consciousness in the brain. *Behavioral and Brain Sciences*, 15, 183-247.
Flanagan, O. (1992). *Consciousness Reconsidered*. Cambridge: MIT Press.
Frankish, K. (ed.) (2017). *Illusionism as a Theory of Consciousness*. Exeter (UK): Imprint Academic.
Geldard, F.A., Sherrick, C.E. (1972). The cutaneous "rabbit": a perceptual illusion. *Science*, 178(4057), 178-179.
Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
Ismael, J.T. (2006). Saving the baby: Dennett on autobiography, agency, and the self. *Philosophical Psychology*, 19(3), 345-360.
Kolers, P.A., von Grünau, M. (1976). Shape and color in apparent motion. *Vision Research*, 16(4), 329-335.
Libet, B. (2005). *Mind Time. The Temporal Factor in Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
Marraffa, M., Meini, C. (2025). *The Developmental Psychology of Personal Identity. A Philosophical Perspective*. London: Bloomsbury.
Mashour, G.A., Roelfsema, P.R., Changeux, J.-P., Dehaene, S. (2020). Conscious processing and the Global Neuronal Workspace hypothesis. *Neuron*, 105(5), 776-798.
McAdams, D.P. (1996). Personality, modernity, and the storied self: a contemporary framework for studying persons. *Psychological Inquiry*, 7, 295-321.
McAdams, D.P. (2015). *The Art and Science of Personality Development*. New York: Guilford Press.
McAdams, D.P., Cox, K.S. (2010). Self and identity across the life span. In Lerner, R.M. (ed.), *The Handbook of Life-Span Development*, vol. 2. New York: Wiley, 158-207.
Naccache, L., Sergent, C., Dehaene, S., Wang, X.-J., Farisco, M., Changeux, J.-P. (2025). GNW theoretical framework and the "adversarial testing of global neuronal workspace andintegrated information theories of consciousness". *Neuroscience of Consciousness*, 1.
Ryle, G. (1949/2009). *The Concept of Mind*. London: Routledge.
Selfridge, O. (1959). Pandemonium: A paradigm for learning. *Symposium on the Mechanization of Thought Processes*. London: HM Stationery Office.
Shanahan, M., Baars, B. (2005). Applying global workspace theory to the frame problem. *Cognition*, 98, 157-176.
Van Gulick, R. (2026). Consciousness. In Zalta, E.N. and Nodelman, U. (eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Spring 2026 Edition, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2026/entries/consciousness/>.

SEZIONE III

LINGUAGGI

Riccardo Chiaradonna

Pensare il tempo, parlare del tempo: da Platone a Newton

Abstract
Il capitolo ripercorre la storia della concezione del tempo da Platone a Newton attraverso tre questioni fondamentali aperte dal *Timeo*: il rapporto tra tempo e conoscenza (la difficoltà di definire il tempo, da Galeno ad Agostino); il rapporto tra tempo e anima (dalla vita dell'Anima cosmica in Plotino alla *distentio animi* agostiniana); il rapporto tra tempo e movimento dei corpi (dalla critica alla concezione aristotelica fino a Henry More e Newton). Si mostra come il tempo, originariamente legato al moto celeste ordinato, venga progressivamente dissociato dal movimento dei corpi e ricondotto prima alla vita dell'Anima, poi alla durata divina, producendo i presupposti concettuali del tempo assoluto newtoniano.

Parole chiave: tempo assoluto; *Timeo*; Plotino; durata; Agostino.

Abstract
This chapter traces the history of the concept of time from Plato to Newton through three fundamental questions raised by the *Timaeus*: the relationship between time and knowledge (the difficulty of defining time, from Galen to Augustine); the relationship between time and soul (from the life of the cosmic Soul in Plotinus to Augustine's *distentio animi*); the relationship between time and the movement of bodies (from the critique of Aristotle's conception to Henry More and Newton). It shows how time, originally bound to ordered celestial motion, was progressively dissociated from bodily movement and connected first to the life of the Soul, then to divine duration, generating the conceptual foundations of Newtonian absolute time.

Keywords: Absolute Time; *Timaeus*; Plotinus; Duration; Augustine.

Nascita e natura del tempo: il Timeo

In questo contributo mi concentrerò sulla sezione dedicata al tempo nel *Timeo* di Platone e su alcuni momenti significativi della sua ricezione, dall'antichità alla prima età moderna. Come cercherò di mostrare, nel corso dei secoli il dialogo è stato un autentico catalizzatore di riflessioni che, a partire da Platone, hanno selezionato e accentuato alcuni aspetti del testo a scapito di altri, spesso attraverso il confronto con tradizioni filosofiche diverse, e talvolta

andando ben oltre ciò che Platone aveva indicato. Le conclusioni a cui si è arrivati in tale processo sono spesso originali, talora addirittura contrastanti rispetto a quanto sostenuto da Platone (è ciò che si vedrà sul rapporto tra tempo e movimento degli astri).

Nel *Timeo* Platone illustra l'origine e la struttura del cosmo attraverso il personaggio di Timeo di Locri, che descrive una divinità artigiana – il 'Demiurgo', termine greco che significa appunto 'artigiano' – la quale plasma il mondo fisico prendendo come modello un essere eterno e perfetto. Il racconto è definito un εἰκὼς μῦθος, formula che si può tradurre in prima battuta con 'racconto' (o 'mito') 'verosimile' (o 'ragionevole')[1]. Il punto fatto valere da Platone è che nell'affrontare simili questioni non si possono attingere verità e precisione assolute. Si può soltanto fornire un resoconto – il più attendibile che sia possibile – di una realtà che è, per sua natura, un'approssimazione di ciò che è perfetto. Come, dunque, il mondo fisico è un'immagine del modello eterno, così il discorso sul mondo fisico è un'immagine del discorso rigoroso sulla realtà. In questa cornice, il tempo è introdotto dal Demiurgo come strumento per perfezionare l'universo sensibile avvicinandolo più che sia possibile al modello intelligibile. Timeo sostiene infatti che il Demiurgo, ordinando il cielo, produce un'immagine mobile, che procede secondo il numero, dell'eternità la quale, a sua volta, permane nell'unità; questo è il tempo:

> La natura di quel vivente era propria di un ente eterno, ma ciò non era possibile attribuirlo in modo compiuto al generato; lavorò allora al piano di produrre un'immagine mobile dell'eternità: così, organizzando l'intero cielo, egli produce un'immagine eterna dell'eternità – che permane nella sua unità –, un'immagine che avanza secondo il numero, e proprio questo è ciò cui noi abbiamo dato il nome di 'tempo' (Platone, *Timeo*, 37d3-7)[2].

Due elementi sono rilevanti. In primo luogo, secondo Platone il tempo avanza secondo il numero (κατ' ἀριθμόν): la struttura numerica è dunque l'espressione più fedele che una realtà generata possa offrire dell'unità immobile del modello. Il secondo punto consiste nel legame essenziale tra tempo e movimento celeste. Nel resoconto del *Timeo*, la generazione del tempo coincide

[1] In un influente articolo, Myles Burnyeat ha proposto di tradurre εἰκώς non con 'probabile', come a volte suggerito dagli interpreti, ma con 'ragionevole': il racconto di Timeo sarebbe infatti un'esegesi della razionalità impressa dal Demiurgo nel cosmo. Si tratta, secondo Burnyeat, di una razionalità di tipo pratico, analoga a quella di un artigiano che delibera su ciò che è meglio fare dati i materiali a disposizione, non su ciò che è necessariamente vero. Quanto al termine μῦθος, Burnyeat sottolinea che non va inteso come semplice 'racconto' o 'storia', ma nel senso pieno di 'mito': il *Timeo* è un racconto sull'origine del cosmo, e Platone si inserirebbe consapevolmente nella tradizione che da Esiodo arriva ai Presocratici, pretendendo al tempo stesso di superarla. L'εἰκὼς μῦθος sarebbe dunque, nell'interpretazione di Burnyeat, un 'mito ragionevole'. Cfr. Burnyeat, 2005.

[2] In questo contributo cito la traduzione in Platone (2022).

con l'ordinamento del cielo e i moti regolari degli astri producono le parti del tempo (giorno, mese, anno: *Timeo* 37e1-3; 39b2-c5). Va tenuto presente che il Demiurgo, prima di ordinare il cielo, ha prodotto l'Anima del mondo, un principio intermedio tra il modello intelligibile e il corpo del cosmo, dotato di struttura matematica e di moto circolare. Gli astri, collocati dal Demiurgo sui circoli di questa Anima (*Timeo* 38c3-6), ne rendono visibili i movimenti: sono, per così dire, gli strumenti attraverso cui la struttura numerica dell'Anima diventa percepibile. I moti regolari degli astri producono così le parti del tempo (giorno, mese, anno) che fungono da standard per misurare tutti gli altri processi cosmici[3]. Possiamo sintetizzare così:

1. Il tempo è prodotto dall'ordinamento del cielo e, più precisamente, dalla collocazione degli astri sui circoli che costituiscono la struttura dell'Anima del mondo.
2. I moti regolari e circolari degli astri rendono visibili i movimenti dell'Anima;
3. In tal modo, danno origine alle parti del tempo (giorno, mese, anno).
4. Dalle parti del tempo sono distinte le forme del tempo: 'era', 'sarà' che ne indicano la struttura di successione secondo il prima e il dopo.

Secondo lo studioso Rémi Brague, nel passo rilevante del *Timeo* il Demiurgo non farebbe del tempo un'immagine dell'eternità, ma fabbricherebbe il cielo come immagine, e il numero secondo cui esso avanza sarebbe ciò che chiamiamo tempo (cfr. Brague, 1982: 11-71). La definizione tradizionale del tempo come 'immagine mobile dell'eternità' – che s'impose a partire dall'interpretazione del *Timeo* formulata da Plotino – separerebbe indebitamente il tempo dal cielo e occulterebbe la reale concezione di Platone. L'ipotesi è interessante anche se non ha convinto la maggioranza degli interpreti. Essa ha però il merito di mettere a fuoco un punto chiave: il tempo, nel *Timeo*, non è una cornice entro cui accadono gli eventi, ma è essenzialmente movimento celeste ordinato secondo il numero. Si tratta di un aspetto messo in evidenza da Alfred E. Taylor nel suo classico commento del *Timeo*, in cui egli pone in contrasto la posizione di Platone sul tempo e quella di Newton:

> Il punto è che il tempo non è qualcosa che esiste prima, dopo o accanto agli eventi che costituiscono la vita della natura, una sorta di cornice entro cui gli eventi vengono collocati, che potrebbe comunque avere una struttura propria anche in assenza di eventi che la riempiano. Il tempo è esso stesso un carattere degli eventi, o piuttosto l'espressione del carattere più universale della natura: il suo scorrere. Portata alle sue conseguenze, questa idea implica

[3] Per maggiori dettagli, cfr. Ferrari, 2022: lxxii.

> una teoria del tempo compiutamente relativista, tale per cui un tempo vuoto – un tempo privo di eventi, come quello che a torto o a ragione viene attribuito a Newton – è un'espressione priva di significato (Taylor, 1928: 188).

Tempo, linguaggio e conoscenza

La sezione sul tempo apre tre grandi domande, ciascuna con una lunga storia nella tradizione: il rapporto tra tempo e conoscenza; il rapporto tra tempo e anima; il rapporto tra tempo e movimento dei corpi celesti. Ognuna di esse ha suscitato, nel corso della complessa ricezione del *Timeo*, risposte e riflessioni in cui s'intrecciano la teoria della conoscenza, la fisica o filosofia naturale, la psicologia e la filosofia della mente. Per quanto riguarda il rapporto tra tempo e conoscenza, la sezione platonica sul tempo si trova, come si è osservato, all'interno di un discorso il cui statuto Platone distingue rispetto al pieno rigore scientifico che – secondo la sua concezione – presuppone oggetti stabili e invarianti. L'ambito del tempo è instabile, soggetto a continuo movimento. Platone lo sottolinea con forza a proposito delle forme del tempo che ne scandiscono la struttura di successione e ne distinguono lo statuto rispetto a quello dell'essere eterno e invariante del modello:

> […] sia l''era' che il 'sarà' sono forme generate del tempo, che inavvertitamente e in modo scorretto attribuiamo all'essere eterno. In effetti, noi diciamo che era, è e sarà, ma a esso, secondo il discorso vero, si addice solo l''è', mentre è opportuno dire l''era' e il 'sarà' solo a proposito della generazione che procede all'interno del tempo: questi due, infatti, sono movimenti, mentre ciò che, assolutamente privo di movimento, è sempre nella stessa condizione, non è opportuno dire che diviene più vecchio o più giovane nella generazione che si dà attraverso il tempo, né che ebbe generazione (Platone, *Timeo*, 37 e 3-38 a 6).

Se stanno le cose così, però, diventa difficile formulare una definizione del tempo che ne espliciti adeguatamente l'essenza. Per sua stessa natura, infatti, il tempo sembra sfuggire a una simile definizione. Sebbene si tratti di un aspetto costitutivo della nostra esperienza, il tempo rischia di sottrarsi a una completa chiarificazione. Anche se Platone non trae esplicitamente questa conclusione, essa caratterizza la ricezione del *Timeo*. Nel II secolo d.C., Galeno – noto soprattutto come medico, ma anche filosofo di enorme erudizione e interprete di Platone e Aristotele – affrontò la concezione del tempo partendo dal *Timeo*. Lo fece nel trattato *Sulla dimostrazione*, oggi perduto ma ricostruibile attraverso testimonianze greche e arabe. In una di esse lo scienziato arabo-andaluso Ibn Bāğğa (XII sec.) spiega che per Galeno «bisogna

accontentarsi di ciò che comunemente si sa del tempo, poiché la sua sostanza sfugge all'intelletto»[4]. Qualche decennio dopo Galeno, fu Plotino (205-270) a sviluppare in modo più articolato questa posizione, nel trattato *Sull'eternità e il tempo* (*Enneadi* III, 7), che si presenta in buona parte come un vero e proprio commento del *Timeo*. Plotino esordisce spiegando che quando parliamo di 'eternità' e 'tempo' crediamo di averne un'esperienza chiara nella nostra mente come se si trattasse di concetti evidenti, poiché parliamo costantemente di essi e vi facciamo riferimento in ogni occasione. Quando, però, cerchiamo di esaminarli da vicino, allora il nostro pensiero diventa confuso, formuliamo definizioni diverse e ci aggrappiamo all'autorità dei filosofi antichi, senza davvero cogliere il significato di ciò che diciamo (*Enn*. III, 7, 1). È proprio questa situazione di difficoltà che suscita la ricerca filosofica sul tempo. Per esprimerne la natura difficile e sfuggente Plotino fa ricorso a un sorprendente strumento stilistico: la personificazione o prosopopea. Plotino, infatti, invoca il tempo stesso a raccontare la sua nascita:

> […] non si potrebbero, credo, invocare le Muse, che allora non esistevano ancora, per dire come il tempo è effettivamente caduto per la prima volta. Ma, ammesso che le Muse esistessero anche allora, si potrebbe forse invocare il tempo stesso, quando è venuto all'esistenza, per riferire come si è manifestato o è venuto all'esistenza (III, 7, 11, 8-12)[5].

È opportuno soffermarsi brevemente su queste linee. Plotino afferma dapprima che, per spiegare la nascita del tempo, «non si potrebbero, credo, invocare le Muse, che allora non esistevano ancora»; poi aggiunge: «ammesso che le Muse esistessero anche allora, si potrebbe forse invocare il tempo stesso». La spiegazione più plausibile è che Plotino stia alludendo implicitamente alla Memoria (*Mnēmosynē*), madre delle Muse, la cui esistenza presuppone il tempo. La generazione del tempo dall'eternità non è un evento e, dunque, non può esservi memoria di essa: a rigore, quindi, essa non è narrabile. Tuttavia – è questo il senso dell'argomentazione – se per esigenze espositive si ammette l'ipotesi (dichiaratamente fittizia) che le Muse (e quindi la memoria collegata al tempo) esistessero già (III, 7, 11, 9), ossia se si rappresenta un processo metafisico al di fuori del tempo come una vicenda temporale, allora diventa possibile invocare il tempo stesso e affidargli il racconto della propria genesi. In tal modo, Plotino segnala che ciò che sta per essere presentato come un evento, entro una cornice quasi autobiografica, ha in realtà luogo al di fuori del tempo. La personificazione consente di raffigurare la derivazione del tempo

[4] Cfr. Havrda e Koetschet, 2025: 174-175. Qui traduco in italiano le traduzioni inglesi presenti nell'edizione Havrda-Koetschet.

[5] Le traduzioni sono mie, condotte sull'edizione del testo greco in Plotino, 1964. Per ulteriori dettagli, cfr. Chiaradonna, 2022.

dall'eternità come un evento narrabile, pur precisando implicitamente che tale evento non ha luogo nel tempo ma ne costituisce l'origine. La personificazione del tempo in Plotino non è un semplice espediente retorico. Plotino elabora un uso peculiare del linguaggio, modellato sul quadro concettuale che esso è chiamato a esprimere: dare forma discorsiva a ciò che, in senso stretto, sfugge a ogni resoconto linguistico, ossia la transizione dall'eternità al tempo.

Sebbene Agostino d'Ippona (354-430) avesse una conoscenza limitata del greco, era familiare con il *Timeo* e con Plotino attraverso traduzioni e adattamenti latini[6]. Nel libro XI delle *Confessioni* egli formula in modo memorabile il problema che si pone quando ci domandiamo che cosa mai sia il tempo: «quid est ergo tempus? si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio» (*Confessioni*, XI, 14, 17). Questa frase, citata spessissimo nella tradizione filosofica, si inserisce, come si intende qui suggerire, in una catena di riflessioni che inizia con la difficoltà già segnalata da Platone nel *Timeo*: il tempo, in quanto realtà instabile e soggetta a continuo mutamento, sfugge per sua natura alla piena chiarificazione concettuale. La celebre aporia agostiniana non è un punto di partenza, ma il punto di arrivo di una tradizione che ha progressivamente approfondito questa difficoltà.

Per comprendere come si sia giunti a questa formulazione bisogna ripercorrere la catena di trasformazioni che caratterizza la ricezione del *Timeo* a proposito della seconda questione: il rapporto tra il tempo e l'anima. Nel dialogo, come si è osservato, il tempo è inseparabile dal movimento regolare degli astri collocati sui circoli dell'Anima del mondo: è la struttura numerica dell'Anima cosmica a diventare visibile e misurabile attraverso i moti celesti, dando origine alle parti del tempo. L'Anima del mondo è un principio intermedio tra il modello intelligibile e il corpo del cosmo, e il tempo è la manifestazione numerica del suo movimento ordinato. Il legame tra tempo e anima è dunque già presente in Platone, ma rimane inscindibile dal quadro cosmologico: il tempo si genera con l'ordinamento del cielo; la prospettiva è cosmologica, non psicologica. Questa posizione è sviluppata da Plotino separando la natura del tempo dal riferimento al moto celeste e riconducendolo interamente alla vita dell'Anima universale. Nel trattato *Sull'eternità e il tempo*, il tempo viene così definito come «la vita dell'Anima nella transizione da una maniera di vita all'altra» (III, 7, 11, 44).

La nozione di 'vita' svolge qui un ruolo centrale: non designa un genere o

[6] Sulle questioni qui affrontate, cfr. Hoffmann, 2017. Lo studio di Hoffmann è erudito e molto documentato, ma poco condivisibile in alcune conclusioni. Hoffmann minimizza infatti la dipendenza di Agostino da Plotino osservando che, mentre Agostino radica il tempo nell'anima individuale, Plotino fa riferimento all'Anima universale in una cornice cosmologica incompatibile con il creazionismo delle *Confessioni*. Questa rigida contrapposizione impedisce tuttavia di cogliere come la svolta impressa da Plotino rispetto al *Timeo* – sottrarre il tempo al movimento cosmico per radicarlo nella vita dell'Anima universale – costituisca la premessa per Agostino. Il passaggio dall'Anima universale all'anima individuale è una radicalizzazione della posizione di Plotino in un quadro dottrinale diverso (quello del creazionismo cristiano): non è però una semplice alternativa a essa.

una natura dotata di contenuto proprio, ma un modo d'essere, ovvero la maniera in cui una realtà autentica e incorporea esiste e si manifesta[7]. Secondo Plotino l'Intelletto divino esiste secondo il modo d'essere dell'eternità – una vita perfettamente coesa, priva di transizione, che possiede tutto insieme in un presente atemporale. L'Anima universale, invece, esiste secondo il modo d'essere del tempo: la sua vita passa da uno stato all'altro, introducendo la successione dell'anteriore e del posteriore. È questa inquietudine dell'Anima universale – la sua incapacità di restare nella quiete contemplativa dell'Intelletto, il suo essere protesa verso il futuro – a generare il tempo. Per Plotino il tempo diventa così la 'distensione' della vita dell'Anima. È il modo stesso in cui l'Anima universale esiste e si dispiega. In questa prospettiva, la definizione del tempo come 'immagine mobile dell'eternità' separa ormai il tempo dal cielo: ciò che in Platone era moto celeste numericamente ordinato diventa in Plotino modo d'essere di un principio metafisico universale. Agostino sviluppa ulteriormente questa costruzione, portando alle sue conseguenze più estreme il processo di interiorizzazione già avviato da Plotino, ma reinterpretandolo secondo una prospettiva diversa. Nella visione agostiniana non c'è un'Anima universale che sostiene il tempo del mondo e delle anime singole: c'è invece l'anima umana individuale, peccatrice, che prega e soffre, e che sperimenta il tempo come *distentio* ossia come dispersione, lacerazione. La *distentio animi* concepita da Agostino non appartiene a un principio cosmico, ma all'io concreto che ricorda, è attento e attende: «[…] nam et expectat et attendit et meminit» (*Confessioni*, XI, 28, 37). Il libro XI delle *Confessioni* non descrive dunque la struttura oggettiva del cosmo, ma la condizione interiore di un'anima caduta. Il quadro teorico aperto dal *Timeo* – il legame tra tempo, anima e vita – rimane la cornice entro cui si muove Agostino; ma ciò che in Platone era la vita ordinatrice dell'Anima del mondo, resa visibile dal moto regolare degli astri, e in Plotino il modo d'essere dell'Anima cosmica in transizione, diventa in Agostino la vita disordinata e dispersa dell'anima del singolo peccatore che aspira a raccogliersi nell'eternità di Dio.

Tempo e movimento dei corpi

È però forse nell'ultima questione, il rapporto tra tempo e movimento dei corpi, che diventa pienamente percepibile il carattere fecondo e trasformativo della tradizione platonica. Nella posizione di Platone il tempo, come si è più volte ricordato, è inseparabile dal moto celeste. Esso nasce con l'ordinamento del cielo e i movimenti regolari degli astri, collocati sui circoli dell'Anima del mondo, producono le parti del tempo (giorno, mese, anno) che fanno da misura di tutti gli altri processi cosmici. Come si è visto, Alfred E. Taylor contrappone esplicitamente questa prospettiva al tempo assoluto di Newton.

[7] Per ulteriori dettagli, rinvio a Chiaradonna, 2022.

Eppure, è proprio a partire dall'esegesi del *Timeo*, e attraverso il confronto critico con le altre scuole – in particolare con la concezione aristotelica del tempo come 'numero del movimento secondo il prima e il dopo' – che nel platonismo si sviluppa la concezione che avrebbe condotto alle riflessioni di Newton. Nella *Fisica* Aristotele concepisce il tempo come il numero del cambiamento rispetto al prima e al dopo (*Fisica*, IV, 11, 219b1-2). Il tempo per Aristotele è l'ordine immanente al cambiamento che l'anima rileva e articola contando gli 'ora' (divisioni potenziali nel continuo del cambiamento attualizzate dal nostro atto di distinguere un prima da un dopo). Questa concezione è fatta oggetto di critiche dettagliate in Galeno e in Plotino: nel distinguere la posizione di Platone rispetto a quella di Aristotele, essi elaborano una concezione del tempo sempre più indipendente dal movimento dei corpi. In tal modo, lo sviluppo impresso a Platone dai suoi interpreti conduce, attraverso una lunga catena di trasformazioni e di confronto critico con gli avversari, verso i presupposti filosofici che avrebbero reso possibile il tempo assoluto di Newton.

In un passo della corrispondenza tra l'erudito Ibn Abī Saʿīd al-Mawṣilī e il filosofo Yaḥyā ibn ʿAdī (X secolo), si trova attestato che nel trattato perduto *Sulla dimostrazione* Galeno criticava la definizione aristotelica del tempo. Fondandosi sul *Timeo*, Galeno distingueva tra il tempo come realtà (una durata auto-sussistente) e il moto celeste come suo strumento di misurazione: il cielo non è il tempo, ma ne è la manifestazione più regolare e accessibile:

> Galeno sosteneva che il tempo sussiste per sé stesso e non ha bisogno del moto per la propria esistenza, e affermava che Platone era della stessa opinione su questo argomento, ovvero che riteneva il tempo una sostanza – intendendo con ciò la durata – e che il moto si limita a misurarla e determinarla. Galeno dice dunque che il moto non produce il tempo, bensì produce soltanto per noi il giorno, il mese e l'anno. Il tempo, invece, esiste in sé, e al moto è legato solo accidentalmente[8].

È con Plotino che questa separazione si compie nel modo più sistematico. Nel trattato *Sull'eternità e il tempo* egli formula infatti una critica esplicita della concezione aristotelica del tempo (riprendendo e sviluppando gli spunti formulati da Galeno) e, più in generale, di tutte le teorie che legano il tempo al moto dei corpi. Secondo Plotino, il movimento celeste permette di misurare il tempo, ma non è il tempo:

> La rivoluzione celeste manifesta dunque il tempo, nel quale essa stessa si trova. Occorre invece che il tempo medesimo non abbia

[8] Cfr. Havrda e Koetschet, 2025: 174-175. Su questo passo, cfr. Rashed, 1995: 318-327, che ne sottolinea il parallelismo con la distinzione newtoniana tra il tempo assoluto (che esiste in sé stesso) e il tempo relativo prodotto dal moto.

> alcun luogo in cui esistere, ma che prima di tutto sia per sé stesso quello che è, vale a dire, ciò in cui le altre cose si muovono e stanno in quiete in modo uniforme e ordinato; può manifestarsi e mostrarsi al nostro pensiero – non certo generarsi – in qualcosa di ordinato […] (Plotino, III, 7, 13, 1-8).

Secondo questa prospettiva, il tempo è il contenitore del moto dei corpi, non il moto stesso: è una realtà autonoma che precede ciò che in essa ha luogo. In altre parole, Plotino, collegando il tempo all'Anima universale e svincolandolo dai moti celesti, formula una concezione assoluta del tempo, nel senso preciso che il tempo è indipendente dal moto. La definizione positiva che Plotino ne offre – il tempo come vita dell'Anima universale – sposta il tempo dal piano cosmologico a quello metafisico. Il tempo è la vita dell'Anima universale nel suo dispiegarsi successivo; il moto celeste non genera il tempo, ma lo rende visibile e misurabile.

Questa inversione – il movimento misura il tempo, non viceversa – è uno snodo cruciale la cui importanza diventa pienamente percepibile nella ricezione di Platone e di Plotino all'inizio dell'età moderna[9]. Nel Rinascimento, la ricezione del *Timeo* e di Plotino colloca la critica alla concezione aristotelica del tempo come numero del movimento al centro di posizioni filosofiche molto diverse, accomunate però da un'esigenza comune: pensare il tempo come realtà dotata di durata propria, indipendente dal moto dei corpi. Nel *De rerum natura* (1565-1586) Bernardino Telesio afferma esplicitamente che «il tempo in nessun modo dipende dal moto, ma […] esiste di per sé»: il moto è lo strumento attraverso cui percepiamo il tempo, non la sua sostanza[10]. Nel *Camoeracensis Acrotismus* (1588), Giordano Bruno elabora una nozione di durata (*duratio*) come genere di cui il tempo e l'eternità sono specie, distinguendo sistematicamente la durata dalla successione dei movimenti fisici (cfr. Hutton, 1977: 355-356). Infine, nella *Nova de universis philosophia* (1591) Francesco Patrizi, attingendo sia al neoplatonismo sia alla tradizione ermetica, concepisce il tempo come «permanenza e durata dei corpi e delle cose corporee», una realtà che conserva e non distrugge e che precede logicamente il moto invece di derivare da esso (cfr. Hutton, 1977: 358). Ciò che accomuna i tre pensatori – pur nelle loro differenze – è l'ingresso della nozione di *duratio* nel lessico filosofico del tempo.

In questo contesto s'inserisce la posizione del platonico di Cambridge Henry More, il quale nel 1647 sviluppa una concezione del tempo ispirandosi a Plotino. Nelle note ai *Philosophical Poems*, More descrive infatti il tempo come «la perseveranza del moto dell'Anima del mondo, mentre essa, con la sua potenza irrequieta, fa emergere in successione ciò che l'Eternità possiede tutto insieme e in una sola volta». Nel farlo, egli rimanda esplicitamente al trattato III, 7

[9] Questa sezione è debitrice verso due importanti articoli: Hutton, 1977; Thomas, 2015.

[10] Per maggiori dettagli, cfr. Hutton, 1977: 354.

delle *Enneadi* (si veda Thomas, 2015: 12-13; cfr. More, 1969: 136). L'adozione, da parte di More, della cosmologia cartesiana dei vortici spiegherebbe questa posizione: le tesi cartesiane erano infatti incompatibili rispetto alla concezione aristotelica del tempo come misura del moto dei corpi celesti. Tutto ciò condusse More a elaborare esplicitamente, in chiave plotiniana, una concezione 'assoluta' della natura del tempo. Nelle opere successive, a partire dall'*Appendix* all'*Antidote Against Atheism (*1655), il tempo diventa la durata eterna di Dio stesso: una durata necessaria, senza inizio né interruzione, permanente e non successiva (a differenza della durata delle creature, fluente e composta di parti alternate tra passato, presente e futuro). In modo persuasivo, Emily Thomas ha argomentato che le fasi del pensiero di More sono in continuità e attestano la persistente influenza di Plotino sulla sua metafisica: l'identificazione del tempo con la durata divina è già implicita nei *Poems* del 1647, e la distinzione tra eternità e successione è parallela a quella tracciata nelle opere mature (cfr. Thomas, 2015).

Il *Timeo* aveva posto le basi di una concezione del tempo intrinsecamente legata al moto celeste ordinato, agli antipodi del tempo assoluto newtoniano. Ma, come si è mostrato, l'esegesi del *Timeo* – attraverso Galeno, Plotino, i critici rinascimentali di Aristotele e infine More – ha dissociato il tempo dal moto invertendo il rapporto tra misura e misurato. Il tempo è così collegato alla vita dell'Anima, poi alla durata divina, fino a produrre i presupposti concettuali del tempo assoluto di Newton. Nella distinzione formulata nei *Principia* (1687) tra tempo assoluto e tempo relativo, è inevitabile ritrovare l'eco della distinzione formulata da Galeno e da Plotino in rapporto al *Timeo*: il tempo in sé stesso è distinto dal tempo misurato dal moto dei corpi in giorni, mesi, anni:

> Il tempo assoluto, vero e matematico, in sé e per sua natura, senza relazione ad alcunché di esterno, scorre uniformemente, ed è altrimenti detto durata. Quello relativo, apparente e comune è una misura sensibile ed esterna della durata tramite il moto – precisa o imprecisa – di cui il volgo si serve al posto del tempo vero: come l'ora, il giorno, il mese, l'anno (Isaac Newton, *Principi matematici della filosofia naturale*, *Definizioni*, *Scolio*, §1).

Certamente, la concezione del tempo assoluto in Newton è collegata a presupposti scientifici che poco o nulla hanno a che fare con l'esegesi del *Timeo*. Ma, come hanno mostrato gli interpreti, Newton possedeva le opere di More e c'è ragione di includere la concezione del tempo in More tra le fonti filosofiche a cui Newton potrebbe aver attinto[11]. Come si spera di aver mostrato qui, il retroterra filosofico del tempo assoluto affonda le radici anche in una tradizione lunga secoli la cui origine ultima si trova, in modo paradossale, nel *Timeo* di Platone, dove il tempo è invece essenzialmente collegato con l'ordinamento del cielo.

[11] Rinvio all'articolata dimostrazione in Thomas, 2015: 18.

Bibliografia

Brague, R. (1982). *Du temps chez Platon et Aristote. Quatre études*. Paris: PUF.

Burnyeat, M. (2005). ΕΙΚΩΣ ΜΥΘΟΣ. *Rhizai*, 2, 143-165.

Chiaradonna, R. (2022). *Eternity and Time*. In Gerson, L. e Wilberding, J. (a cura di), *The New Cambridge Companion to Plotinus*. Cambridge: Cambridge University Press, 267-288.

Ferrari, F. (2022). Introduzione. In Platone, *Timeo*, testo, traduzione e commento a cura di Petrucci, F.M. Milano: Mondadori, xiii-clxxx.

Havrda, M., Koetschet, P. (2025). *Galen, 'On Demonstration': Reconstruction of a Lost Treatise from Greek and Arabic Sources* (trad. ingl. di P. Koetschet, M. Havrda e S. Coughlin). Berlin-Boston: De Gruyter.

Hoffmann, P. (2017). Temps et éternité dans le livre XI des Confessions: Augustin, Plotin, Porphyre et saint Paul. *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 63, 31-79.

Hutton, S. (1977). Some Renaissance Critiques of Aristotle's Theory of Time. *Annals of Science*, 34, 345-363.

More, H. (1969). *The Complete Poems* (1878), rist. anastatica. Hildesheim: Olms.

Platone (2022). *Timeo*. Introduzione di F. Ferrari, testo, traduzione e commento a cura di Petrucci, F.M. Milano: Mondadori.

Plotino (1964). *Plotini Opera*, vol. I, ed. P. Henry et H.-R. Schwyzer. Oxford: Clarendon Press.

Rashed, M. (1995). Alexandre d'Aphrodise et la Magna Quaestio. Rôle et indépendance des scholies dans la tradition byzantine du corpus aristotélicien. *Les études classiques*, 63, 295-351.

Taylor, A.E. (1928). *A Commentary on Plato's Timaeus*. Oxford: Clarendon Press.

Thomas, E. (2015). Henry More and the Development of Absolute Time. *Studies in History and Philosophy of Science*, 54, 11-19.

Vittorio Lubicz

Viaggio nel Tempo della Fisica e nella Fisica del Tempo

Abstract
Che cosa ci ha insegnato la fisica sul tempo? Il contributo ripercorre la storia del tempo nella fisica attraverso tre capitoli. Il primo è quello del tempo assoluto, di Newton, che scorre uniformemente, uguale per tutti. Il secondo è quello del tempo relativo, di Einstein, che ci ha insegnato che lo scorrere del tempo dipende dal moto e dal campo gravitazionale. Il terzo capitolo, infine, riguarda la gravità quantistica, una teoria che ancora non conosciamo, ma di cui possiamo forse anticipare alcuni aspetti, e che certamente modificherà la nostra concezione del tempo, mostrandoci la struttura microscopica dello spazio-tempo. La storia del tempo nella fisica è anche emblematica del modo in cui procede la scienza: attraverso capitoli successivi, che non cancellano i precedenti ma li includono in descrizioni via via più accurate della realtà, talvolta capaci di cambiare profondamente la nostra visione del mondo.

Parole chiave: tempo assoluto; tempo relativo; relatività; gravità quantistica; spazio-tempo.

Abstract
What has physics taught us about time? This contribution retraces the history of time in physics through three chapters. The first is Newton's absolute time, which flows uniformly and is the same for all observers. The second is Einstein's relative time, which taught us that the flow of time depends on motion and on the gravitational field. The third chapter, finally, concerns quantum gravity, a theory that we do not yet have, but some features of which we may perhaps already anticipate, and which will certainly modify our conception of time by revealing the microscopic structure of spacetime. The history of time in physics is also emblematic of the way science progresses: through successive chapters that do not discard the previous ones but rather incorporate them into increasingly accurate descriptions of reality, sometimes capable of profoundly changing our view of the world.

Keywords: Absolute Time; Relative Time; Relativity; Quantum Gravity; Spacetime.

Introduzione

Cosa fa un fisico teorico al Convegno annuale del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo? È fuori posto? Forse no. La fisica – lo sap-

piamo – nasce come filosofia della natura, e le sue relazioni con la storia del pensiero umano sono sempre state strette, dai tempi degli antichi filosofi greci, come Aristotele e Democrito, fino ai nostri giorni, quando la filosofia della scienza e, più specificamente, la filosofia della fisica sono branche estremamente fertili e importanti della filosofia.

Questo Convegno è dedicato al tempo e di questo parleremo: di cosa la fisica ci ha insegnato sul tempo, cosa abbiamo capito e, soprattutto, cosa ancora non abbiamo capito. Cosa è il tempo?

Una delle risposte più celebri a questa domanda è di Agostino, che nel IV-V secolo d.C. scriveva: «Cosa è il tempo? Se nessuno me lo chiede lo so, ma se volessi spiegarlo a chi me lo chiede non lo so». (*Confessioni*, XI, 17). Questa risposta conserva ancora oggi la sua attualità: tutti sappiamo cosa sia il tempo ma, se qualcuno ce lo chiedesse, forse non sapremmo rispondere.

Anche se può essere difficile definire il tempo, nel senso del dizionario, i fisici sanno però misurarlo. E lo misurano meglio di ogni altra cosa. Oggi misuriamo il tempo con gli orologi atomici. La loro straordinaria precisione ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo della fisica moderna, come vedremo.

La storia del tempo della fisica si divide in tre capitoli. C'è un Capitolo 1, il capitolo del 'tempo assoluto', di Newton. Poi un Capitolo 2, il capitolo del 'tempo relativo', che ci ha insegnato Einstein. Infine, c'è un Capitolo 3, che ho intitolato 'il tempo quantistico'. Cosa contenga veramente questo capitolo ancora non lo sappiamo. Sappiamo però che esiste: riguarda la teoria della gravità quantistica, che ancora non conosciamo. Probabilmente, tuttavia, possiamo anticiparne alcuni aspetti, e ve li vorrei raccontare.

Iniziamo dunque dal Capitolo 1.

Capitolo 1. Il tempo assoluto

Un'efficace rappresentazione del tempo assoluto è la linea del tempo, mostrata in Figura 1.

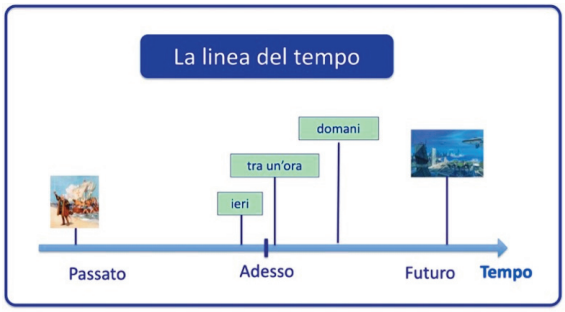


Fig. 1 – Una rappresentazione del tempo assoluto: la linea del tempo.

Un punto su questa linea individua il presente, l'adesso, l'istante in cui ci troviamo. Il punto del tempo scorre uniformemente su questa linea e tra un'ora sarà un po' più avanti, domani ancora più avanti, e così via. I punti che precedono il presente rappresentano il passato. Il punto, come il tempo, scorre dunque uniformemente lungo questa linea, uguale per tutti.

Questa idea del tempo assoluto, che scorre uniformemente ed è uguale per tutti, risale a Newton. Newton capisce che, per formulare le sue leggi del moto, è necessario definire preliminarmente che cosa si intenda per spazio e tempo. Consideriamo la prima legge del moto, la legge d'inerzia: un corpo permane nel proprio stato di quiete o di moto rettilineo uniforme finché una forza non agisce su di esso. Che cosa significa, in questa espressione, 'moto uniforme'? Significa che il corpo percorre spazi uguali in intervalli di tempo uguali. Ma perché questa definizione abbia significato, occorre sapere rispetto a quale tempo stiamo misurando il moto. Analogamente, per parlare di 'moto rettilineo', dobbiamo definire rispetto a quale spazio. Ad esempio, una formica che si muova in linea retta su un disco ruotante, per un osservatore esterno al disco non si muove di moto rettilineo, ma descrive una traiettoria a spirale. Riflettendo sul tempo, Newton giunge alla conclusione che deve esistere un tempo assoluto, indipendente da tutti i moti dei corpi e dai fenomeni fisici. Ad un'analoga conclusione Newton giunge anche riguardo allo spazio assoluto, ma qui ci concentreremo sul tempo. Nei suoi *Principia*, Newton (1687/1965) definisce così il tempo assoluto: «Il tempo assoluto, vero, matematico, in sé e per sua natura senza relazione ad alcunché di esterno, scorre uniformemente».

Secondo Newton, esiste un tempo assoluto, che scorre uniformemente e si distingue dai tempi relativi, misurati dagli orologi sulla base del moto della Terra o degli astri. I tempi relativi sono solo approssimazioni, più o meno accurate, del tempo assoluto, il quale esiste indipendentemente da essi. Newton era perfettamente consapevole dell'imprecisione dei fenomeni naturali utilizzati per misurare il tempo. Sapeva che i giorni non sono tutti uguali e che i moti astronomici possono presentare irregolarità. Per questo distingue i tempi relativi, misurati dagli astronomi, dal tempo assoluto che – riteneva lui – scorre uniformemente, senza relazione ad alcunché di esterno.

È questa idea del tempo assoluto che la linea del tempo di Figura 1 rappresenta. Questa è anche la prima rappresentazione del tempo che ci viene insegnata a scuola, fin da bambini: è l'idea del tempo con cui cresciamo. Tuttavia – oggi lo sappiamo – questa idea è sbagliata. Non esiste infatti un unico tempo, condiviso da tutti, che scorre uniformemente. Il tempo scorre invece diversamente a seconda della velocità con cui ci muoviamo, o del campo gravitazionale in cui siamo immersi. Il tempo su di un aereo in volo scorre diversamente dal tempo a Terra, e gli orologi al piano terra di questo edificio segnano un tempo che scorre più lentamente del tempo al secondo piano. È questo il contenuto del secondo capitolo della nostra storia.

Capitolo 2. Il tempo relativo

Il principio di relatività

Il Capitolo 2 si fonda su uno dei principi fondamentali della fisica: il principio di relatività. Questo principio non si deve a Einstein, ma era già stato compreso, tre secoli prima, da Galileo.

Galileo presenta il principio di relatività in una pagina molto bella del suo *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, nella quale invita il lettore a immaginare di trovarsi «nella maggiore stanza che sia sotto coverta di alcun gran navilio» (1632/1897: 212) – una grande nave ormeggiata nel porto. E guardandosi intorno, nella stanza, si possono osservare diversi fenomeni: mosche che volano di qua e di là, un pesce che nuota in una vaschetta e gocce d'acqua che, cadendo lentamente dal soffitto, vengono raccolte nel collo stretto di una bottiglia.

Quindi – continua Galileo – «fate muover la nave con quanta si voglia velocità; ché (pur che il moto sia uniforme e non fluttuante in qua e in là) voi non riconoscerete una minima mutazione in tutti li nominati effetti, né da alcuno di quelli potrete comprender se la nave cammina o pure sta ferma» (1632/1897: 213-214).

Che cosa cambia, dunque, quando la nave si muove anche con grande velocità, purché il moto sia uniforme? La risposta di Galileo è chiara: nulla. Le mosche continuano a volare di qua e di là come quando la nave è ferma; non vengono sbattute contro la parete in fondo alla stanza dalla velocità della nave. Il pesce continua a nuotare tranquillamente nella sua vaschetta, e persino le gocce continuano a cadere allo stesso modo, sempre all'interno dello stretto collo della bottiglia. Più in generale – capisce Galileo – nessuna osservazione compiuta all'interno della nave permette di stabilire se essa sia ferma oppure in movimento. Questa conclusione costituisce il principio di relatività. In termini moderni, il principio di relatività si enuncia così: le leggi della fisica sono le stesse in tutti i sistemi di riferimento inerziali, cioè in tutti i sistemi di riferimento nei quali vale il principio di inerzia, in moto rettilineo uniforme l'uno rispetto all'altro.

Una conseguenza immediata del principio di relatività è che la velocità non è una proprietà assoluta di un sistema: nessun esperimento può infatti rivelarla. Possiamo solo determinare la velocità relativa di un sistema rispetto a un altro, ad esempio quella di un treno rispetto ai binari, ma non una velocità assoluta. Il principio di relatività ha pertanto una valenza enorme, perché vincola la forma delle leggi fisiche. Per oltre due secoli questa idea sembrò perfettamente compatibile con tutte le conoscenze fisiche dell'epoca. Le difficoltà comparvero tuttavia nella seconda metà dell'Ottocento, quando, nel 1865, James Clerk Maxwell formulò nella loro completezza le leggi dell'elettromagnetismo (Maxwell, 1865). Tra le altre conseguenze di queste leggi, le equazioni di Maxwell descrivono la luce, e più in generale le onde elettromagnetiche, come onde che si propagano con una velocità definita, solitamente indicata con la lettera *c*. Ma questo sollevava immediatamente una domanda: rispetto a quale sistema di riferimento è definita la velocità della luce che compare nelle equazioni di

Maxwell*?* Inizialmente, il problema sembrava avere una semplice risposta. Tutte le onde conosciute fino a quel momento, infatti, come le onde d'acqua o le onde sonore, erano oscillazioni di un mezzo. L'oscillazione dell'aria nel caso del suono, o l'oscillazione dell'acqua nel caso delle onde marine. L'idea di onde che si propagassero nel vuoto non era concepita. Per questa ragione lo stesso Maxwell assunse l'esistenza di un mezzo invisibile, chiamato etere, e ipotizzò che la luce e tutte le altre onde elettromagnetiche rappresentassero le oscillazioni dell'etere. Non molti anni dopo, tuttavia, i fisici Michelson e Morley (1887) effettuarono un famoso esperimento il cui scopo era quello di rivelare il cosiddetto 'vento d'etere', ossia il 'vento' che la Terra avrebbe dovuto percepire muovendosi nell'etere attorno al Sole.

L'esperimento, tuttavia, non rivelò nulla: l'etere sembrava non esistere. Il problema rimaneva aperto. Il principio di relatività ci dice che la velocità assoluta non esiste: ogni velocità dipende dal sistema di riferimento. Quella velocità *c*, allora, che compare nelle equazioni di Maxwell, rispetto a quale sistema di riferimento è definita? La risposta venne da Einstein nel 1905 (Einstein, A. (1905). *Zur Elektrodynamik bewegter Körper. Annalen der Physik*, 17, 891-921). In quale sistema di riferimento? In tutti: la velocità della luce nel vuoto è la stessa in tutti i sistemi di riferimento.

Questo principio, insieme al principio di relatività, costituisce il fondamento della teoria della relatività. La teoria si basa infatti solo su queste due assunzioni. Ma l'ipotesi della costanza della velocità della luce richiede di cambiare, radicalmente, il nostro modo di concepire lo spazio e, soprattutto, il tempo.

La relatività della simultaneità

Per capire come cambia il concetto di tempo, conviene partire dalla 'simultaneità'. Siamo abituati a pensare che due eventi siano simultanei oppure no. La teoria della relatività mostra invece che questa distinzione non è assoluta, ma dipende dal sistema di riferimento dell'osservatore. Immaginiamo un treno in moto ad alta velocità. Una persona, esattamente al centro di un vagone, accende a un certo istante due torce: una rivolta verso la parete posteriore (A) e una verso la parete anteriore (B), come illustrato in Figura 2.

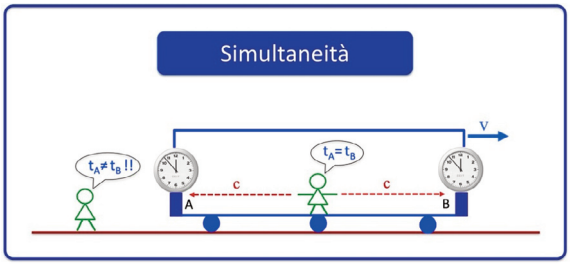


Fig. 2 – Relatività della simultaneità.

La domanda è: i due segnali di luce raggiungono le pareti A e B nello stesso istante? Per l'osservatore sul treno la risposta è evidente. I due segnali di luce partono nello stesso istante, percorrono la stessa distanza e si propagano con la stessa velocità. Raggiungono quindi le due pareti nello stesso istante. L'osservatore sul treno conclude dunque che 'i due eventi sono simultanei'.

Consideriamo ora ciò che vede un osservatore fermo sulla banchina. Dal suo punto di vista il treno è in movimento. Pertanto, mentre il segnale diretto verso la parete anteriore B si propaga, la parete stessa si allontana. Viceversa, la parete posteriore A va incontro al segnale che si propaga all'indietro.

Questo segnale deve quindi percorrere una distanza minore. Poiché la velocità della luce è la stessa anche per l'osservatore sulla banchina, quel segnale raggiunge la parete posteriore prima che il segnale diretto in avanti raggiunga la parete anteriore. L'osservatore sulla banchina conclude dunque che 'i due eventi non sono simultanei'. Due osservatori diversi giungono dunque a conclusioni diverse sulla simultaneità degli stessi eventi. La simultaneità non è quindi una proprietà assoluta, ma dipende dal sistema di riferimento utilizzato per descrivere gli eventi. Questa conclusione è molto profonda. Significa che non esiste un unico presente condiviso da tutti gli osservatori dell'universo. Il concetto di 'adesso', che nella fisica di Newton appariva naturale e universale, perde con la relatività il suo significato assoluto.

La dilatazione del tempo

La relatività della simultaneità è soltanto una prima conseguenza della teoria della relatività per quanto riguarda il tempo. C'è una previsione ancora più sorprendente: il tempo segnato da un orologio in movimento appare scorrere più lentamente a un osservatore fermo.

Per capire come si giunge a questa conclusione, consideriamo un secondo esperimento mentale sul tempo. Immaginiamo un dispositivo molto semplice: un 'orologio a fotoni'. Supponiamo di disporre due specchi paralleli, uno sopra l'altro, a una certa distanza, e di far rimbalzare continuamente un impulso luminoso tra di essi. Ogni volta che il segnale completa un percorso di andata e ritorno, consideriamo trascorso un 'tic' dell'orologio. Quando l'orologio è fermo, la luce percorre una traiettoria verticale tra i due specchi. Immaginiamo ora di collocarlo su un treno in moto, come illustrato in Figura 3.

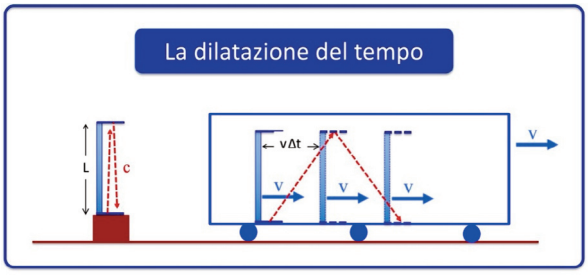


Fig. 3 – L'orologio a fotoni e la dilatazione del tempo.

Per un passeggero che viaggia sul treno insieme all'orologio, non cambia nulla. Egli continua a vedere il segnale luminoso muoversi verticalmente tra i due specchi. Altrimenti, se osservasse qualcosa di diverso, potrebbe dedurre di essere in movimento, in violazione del principio di relatività.

La situazione appare però diversa a un osservatore esterno al treno, fermo sulla banchina. Dal suo punto di vista, il treno si muove mentre la luce rimbalza tra gli specchi. Pertanto, per raggiungere lo specchio superiore, il segnale luminoso non può più seguire una traiettoria verticale, ma deve seguirne una obliqua. Lo stesso accade nel percorso di ritorno. Vista dalla banchina, la luce descrive dunque una traiettoria a *zig-zag*. Il punto decisivo è che la velocità della luce rimane la stessa. Se la velocità non cambia e il percorso diventa più lungo, il tempo necessario per completare ogni oscillazione deve aumentare. Visto dalla banchina, l'orologio in movimento compie quindi i propri tic più lentamente.

L'effetto è molto piccolo alle velocità ordinarie. Perfino se considerassimo una velocità pari a 30 km al secondo, cioè a un decimillesimo della velocità della luce, si trova che un'ora si allunga appena di 18 milionesimi di secondo. Tuttavia, il principio è generale. Si potrebbe pensare che il fenomeno riguardi soltanto questo particolare orologio costruito con la luce. Il principio di relatività, però, lo esclude. Se infatti un orologio a fotoni rallentasse mentre un normale orologio continuasse a funzionare allo stesso modo, basterebbe confrontarli per accorgersi di essere in movimento, in contraddizione con il principio di relatività. Tutti gli orologi devono quindi rallentare nello stesso modo. La conclusione è allora inevitabile: non rallentano gli orologi; è il tempo stesso a bordo del treno che, visto dalla banchina, scorre più lentamente.

Il paradosso dei gemelli e i viaggi nel tempo

Una conseguenza della dilatazione del tempo è il cosiddetto paradosso dei gemelli. Immaginiamo due fratelli gemelli. Uno rimane sulla Terra, mentre l'altro parte a bordo di un'astronave diretto verso una stella lontana. Poiché il tempo a bordo dell'astronave scorre più lentamente che sulla Terra, quando il gemello viaggiatore ritorna scopre che per il fratello sono trascorsi più anni di quanti ne siano trascorsi per lui. Il gemello astronauta risulta, cioè, più giovane. A prima vista, questa conclusione potrebbe sembrare paradossale. Si potrebbe infatti obiettare che, dal punto di vista del gemello astronauta, sia il gemello rimasto sulla Terra ad avere viaggiato, allontanandosi da lui durante il viaggio di andata e riavvicinandosi nel viaggio di ritorno. Dal suo punto di vista sembrerebbe allora che sia l'altro gemello a dover risultare più giovane. Questo argomento, tuttavia, non è corretto. Una semplice riflessione mostra che la situazione dei due gemelli non è simmetrica. Il gemello astronauta si è infatti trovato in almeno due sistemi di riferimento inerziali distinti, quello del viaggio di andata e quello del viaggio di ritorno. Il gemello a Terra è rimasto invece sempre nello stesso sistema di riferimento. Un calcolo esplicito nella teoria

della relatività mostra allora che, al termine del viaggio, è effettivamente il gemello astronauta a ritrovarsi più giovane del fratello.

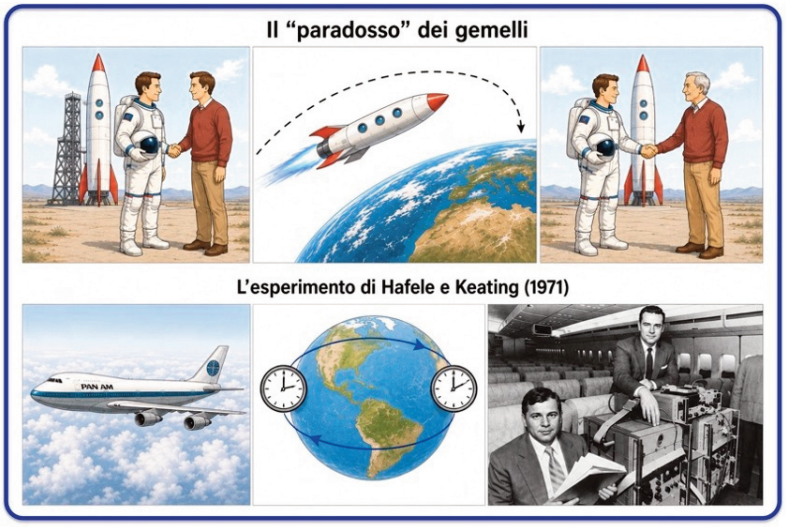


Fig. 4 – Il ‘paradosso’ dei gemelli e la sua verifica sperimentale.

Questo effetto è stato verificato sperimentalmente nel 1971 (Figura 4). Naturalmente non con due gemelli umani, ma con due orologi atomici: uno rimasto a Terra e l’altro che ha effettuato il giro del mondo in direzione est, a bordo di aerei di linea commerciali. Quando, al termine del viaggio, i due orologi si sono ritrovati, quello che aveva viaggiato era rimasto “più giovane” del gemello rimasto a Terra di circa 60 miliardesimi di secondo. Un effetto certamente molto piccolo, perché la velocità di un aereo è piccola rispetto a quella della luce. Eppure, grazie all’accuratezza degli orologi atomici, abbiamo potuto misurarlo. Il risultato ottenuto è in perfetto accordo con la previsione della teoria della relatività. Vale la pena osservare che i fenomeni di dilatazione temporale di cui abbiamo parlato rappresentano veri e propri ‘viaggi nel tempo’, in particolare nel futuro. L’orologio atomico che ha effettuato il giro del mondo ha viaggiato 60 miliardesimi di secondo nel futuro, rispetto al tempo a Terra. Per quanto riguarda il gemello astronauta, possiamo pensare che sia andato nel futuro di, ad esempio, 10 anni, ma nulla impedisce, in linea di principio, che il viaggio sia stato di 1000 o più anni nel futuro. A tale scopo, servirebbero solo astronavi con motori sufficientemente potenti da consentire di viaggiare a velocità prossime alla velocità della luce. Il problema non è di principio, dunque, è solo ‘tecnologico’. E i viaggi nel tempo passato sono possibili? Ne parleremo tra poco, nell’ultima parte di questo secondo capitolo.

Il tempo e la gravità

Il Capitolo 2 ha una seconda parte, perché la relatività generale (Einstein, 1916) aggiunge un ulteriore elemento. Einstein comprese che gravità e accelerazione sono profondamente legate tra loro. Questa intuizione, nota come principio di equivalenza, lo condusse a una nuova interpretazione della gravità. La gravità non è una forza che agisce a distanza, come riteneva Newton, ma una manifestazione della curvatura dello spazio-tempo. Le masse curvano lo spazio-tempo e i corpi seguono le traiettorie determinate da tale curvatura. Poiché il tempo è parte dello spazio-tempo, anche il suo scorrere viene influenzato dalla presenza della materia. In particolare, la teoria della relatività generale mostra che: il tempo scorre più lentamente dove il campo gravitazionale è più intenso.

Al livello del mare, dunque, il tempo scorre più lentamente che in cima a una montagna. Anche questo è un effetto piccolo, ma gli orologi atomici ci hanno permesso di misurarlo. Anche il sistema GPS deve tenere conto di questo effetto. Il tempo segnato dagli orologi atomici a bordo dei satelliti del GPS scorre a una velocità diversa rispetto a quello sulla Terra. Se non correggessimo questo effetto, il GPS accumulerebbe errori enormi nella determinazione della posizione. Siamo così giunti a un'immagine del tempo molto diversa da quella newtoniana. Non esiste una sola linea del tempo, uguale per tutti: ogni orologio segue il proprio cammino nello spazio-tempo e misura quindi il proprio tempo. Lo scorrere del tempo dipende dalla velocità con cui ci muoviamo e dall'intensità del campo gravitazionale in cui siamo immersi. Più che a una linea, il tempo del Capitolo 2 assomiglia allora a una tela. Una tela che si deforma, si incurva vicino alle masse e si intreccia con lo spazio. È questa l'immagine del tempo che emerge dalla relatività. Una sorprendente conseguenza della relatività generale riguarda i viaggi nel tempo passato. Utilizzando la dilatazione del tempo dovuta alla velocità, infatti, è possibile effettuare solo viaggi nel futuro. Viaggiare nel passato richiederebbe di muoversi a una velocità maggiore di quella della luce, ma questa possibilità, come è ben noto, è esclusa dalla teoria della relatività. Tuttavia, mentre la velocità della luce rappresenta un limite insuperabile, non esiste alcun limite fisico all'intensità di un campo gravitazionale. È questa la ragione per cui alcune soluzioni delle equazioni di campo della relatività generale sembrano consentire viaggi nel tempo passato. Un viaggio nel passato, ad esempio, potrebbe essere possibile attraversando un *wormhole*, un 'buco del verme' nello spazio-tempo, il cui ingresso ruotasse ad elevata velocità. I viaggi nel tempo passato, però, danno luogo ad alcuni ben noti paradossi. Ad esempio, il paradosso del nonno: se viaggiando indietro nel tempo uccidessi mio nonno prima che da lui sia nata mia madre, come avrei potuto essere generato io stesso e dunque aver ucciso mio nonno? Oppure il cosiddetto paradosso della conoscenza: se tornando indietro nel tempo raccontassi al giovane Alessandro Manzoni, che ancora non ha scritto *I promessi sposi*, la storia del romanzo, e lui poi, ispirato dal mio racconto, scrivesse la sua opera, da chi sarebbe nata l'idea dei promessi sposi? Da Manzoni, da cui io

l'ho letta, o da me che gliela ho raccontata? Questi paradossi sono solo alcuni esempi delle molte contraddizioni logico-temporali cui possono dar luogo i viaggi nel tempo passato. Quale sia la soluzione a tali paradossi non lo sappiamo. Sembra però già degno di nota il fatto che, per quanto ne sappiamo, i viaggi nel tempo, anche nel passato, non sembrano essere vietati dalle leggi della fisica.

Capitolo 3. Il tempo quantistico

A questo punto si potrebbe pensare che la storia sia conclusa. Newton ci ha fornito una prima immagine del tempo. Einstein l'ha profondamente modificata, mostrando che il tempo dipende dal moto e dalla gravità. Gli esperimenti hanno confermato con grande precisione le previsioni della relatività. Sembrerebbe dunque che la questione sia chiusa. Ma non è così. La fisica contemporanea si fonda su due grandi teorie. Da una parte vi è la relatività generale, che descrive la gravitazione e la struttura dello spazio-tempo. Dall'altra vi è la meccanica quantistica, che descrive il comportamento di tutto ciò che ci circonda, e in particolare quello delle particelle e dei fenomeni microscopici.

Entrambe queste teorie funzionano straordinariamente bene e sono in accordo con tutti gli esperimenti eseguiti fino a oggi. Ognuna descrive correttamente il proprio ambito di fenomeni, ma quando cerchiamo di applicarle contemporaneamente risultano incompatibili. Consideriamo, ad esempio, un elettrone. La meccanica quantistica ci insegna che non segue una traiettoria ben definita nello spazio, come farebbe un pianeta attorno al Sole. La sua posizione e la sua velocità non sono determinate con precisione. È il principio di indeterminazione. Tuttavia, possiede una massa e un'energia e quindi, secondo la relatività generale, genera un campo gravitazionale, ossia curva lo spazio-tempo attorno a sé. Qual è la curvatura dello spazio-tempo prodotta da un oggetto che non possiede una traiettoria ben definita? Oggi non sappiamo rispondere a questa domanda. Per questo motivo i fisici stanno cercando una teoria quantistica della gravità, capace di conciliare la relatività generale e la meccanica quantistica. Oggi, in realtà, non esiste una sola proposta: ne esistono diverse.

Nessuna, però, è ancora del tutto compresa né può essere considerata definitiva. Sappiamo dunque che deve esistere un nuovo capitolo della storia del tempo, ma non ne conosciamo ancora il contenuto.

Forse, però, possiamo anticiparne alcuni aspetti.

La scala di Planck

La prima domanda è: a quale scala diventano rilevanti gli effetti quantistici della gravità? Sorprendentemente, la risposta la conosciamo. Esiste una lunghezza fondamentale, chiamata 'lunghezza di Planck', che individua la scala

alla quale ci aspettiamo che la descrizione classica dello spazio-tempo cessi di essere valida. Questa lunghezza è determinata da una combinazione di tre costanti fondamentali della fisica: la velocità della luce c, centrale nella teoria della relatività, la costante di Planck $\hbar$, alla base della meccanica quantistica, e la costante di gravitazione universale 'G', che nella relatività generale determina la misura in cui le masse curvano lo spazio-tempo. La lunghezza di Planck è espressa da:

$$L_P = \sqrt{\frac{\hbar G}{c^3}} \approx 10^{-33}\ cm.$$

Si tratta di una distanza estremamente piccola. Per avere un'idea del suo ordine di grandezza, immaginiamo di prendere un atomo e di ingrandirlo fino a renderlo grande quanto l'intero Sistema Solare. Se ingrandissimo nello stesso rapporto anche la lunghezza di Planck, essa rimarrebbe ancora più piccola dell'atomo di partenza. Siamo dunque di fronte a una scala estremamente lontana dall'esperienza quotidiana e, forse, anche dalle possibilità sperimentali attuali. Perché, allora, dovrebbe interessarci una scala così piccola? La ragione è che esistono situazioni fisiche nelle quali questa scala, e dunque gli effetti quantistici della gravità, diventano rilevanti. Un primo esempio è l'Universo primordiale. Oggi osserviamo un Universo immenso, ma sappiamo che ha avuto origine dal Big Bang e che da allora è in continua espansione. Se torniamo indietro nel tempo, l'Universo diventa sempre più piccolo e, nei primissimi istanti della sua storia, le sue dimensioni erano confrontabili con la scala di Planck. In quelle condizioni, la descrizione dello spazio-tempo fornita dalla relatività generale non è più adeguata. Gli effetti quantistici della gravità entrano necessariamente in gioco e, senza comprenderli nel dettaglio, non possiamo sapere che cosa sia stato veramente il Big Bang. Un altro esempio è quello delle regioni più interne dei buchi neri. Se ci avviciniamo sufficientemente al centro di un buco nero, la curvatura dello spazio-tempo diventa così intensa da richiedere una teoria quantistica della gravità.

Comprendere la gravità quantistica è indispensabile quindi per comprendere l'origine dell'Universo e la fisica al centro dei buchi neri.

Atomi di spazio-tempo?

La fisica contemporanea sembra fornirci una seconda indicazione.

La meccanica quantistica ci ha insegnato che, su scala microscopica, i campi fisici possiedono una struttura particellare. Consideriamo, ad esempio, il campo elettromagnetico. A grande scala lo descriviamo come un'onda. Tuttavia, osservandolo a scale sufficientemente piccole, scopriamo che è costituito da particelle: i fotoni. La relatività generale ci insegna che anche lo spazio-

tempo è un campo, il campo gravitazionale, che coincide infatti con la struttura dello spazio-tempo. Ma se la meccanica quantistica vale per tutti i campi, dovrebbe valere anche per il campo gravitazionale.

Questo suggerisce una conclusione profonda. Anche il campo gravitazionale, ossia lo spazio-tempo, dovrebbe possedere, a scala microscopica, una struttura granulare. Dovrebbero esistere, in qualche senso, degli 'atomi' di spazio-tempo, ossia atomi di spazio e di tempo, come illustrato, con una rappresentazione di fantasia, in Figura 5.

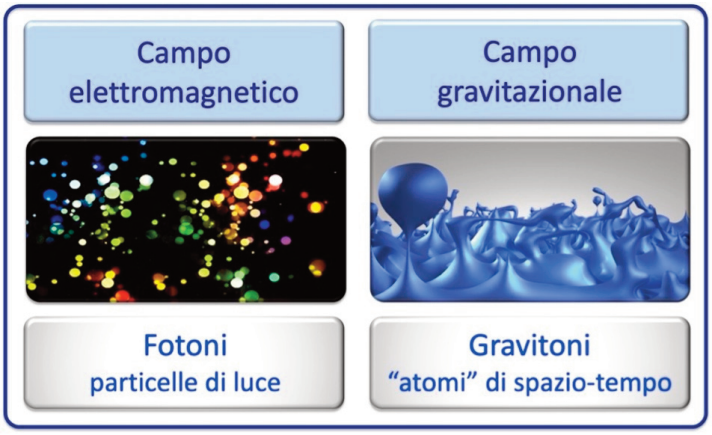


Fig. 5 – Gli "atomi" di spazio-tempo.

Non sappiamo cosa siano esattamente questi atomi di spazio-tempo, perché non disponiamo ancora di una teoria della gravità quantistica. Tuttavia, molte delle teorie oggi studiate sembrano indicare proprio questa direzione. A grande scala lo spazio-tempo ci appare continuo, come una tela liscia che può essere deformata dalle masse. A scale sempre più piccole, però, questa tela dovrebbe rivelare una struttura via via più complessa, fino a mostrare la propria natura discreta. Questo è il contenuto, ancora vago, del Capitolo 3 della storia del tempo.

Forse il tempo non esiste?

Vorrei concludere con un breve accenno a un'ulteriore ipotesi sulla natura del tempo. In alcuni approcci alla gravità quantistica il tempo non compare esplicitamente. Questa considerazione suggerisce allora una nuova possibilità: che il tempo non sia fondamentale, ma emerga soltanto a livello macroscopico. Un'analogia utile è quella con la temperatura. Nessuno dubita della sua esistenza. Eppure, come sappiamo, essa emerge dal comportamento collettivo di

un numero enorme di particelle. Per una singola particella, la temperatura non esiste. Forse qualcosa di analogo potrebbe valere anche per il tempo. Forse ciò che chiamiamo tempo emerge dal comportamento collettivo dei costituenti elementari della realtà fisica. Forse, dunque, il tempo non è un ingrediente fondamentale della realtà.

Conclusioni

La storia del tempo nella fisica che abbiamo raccontato è una storia di cambiamenti di prospettiva.

Nel Capitolo 1 il tempo era considerato una struttura assoluta, uniforme e universale: un'unica linea lungo la quale si dispongono tutti gli eventi.

Nel Capitolo 2 abbiamo scoperto che quella linea non esiste. Il tempo dipende dal moto e dalla gravità, e ogni orologio segna dunque il proprio tempo.

Il contenuto del Capitolo 3 non ci è ancora noto nel dettaglio, ma ci suggerisce che il tempo e lo spazio, a scala microscopica, possano avere una struttura granulare.



Fig. 6 – I tre capitoli del viaggio nel Tempo della Fisica.

La successione dei tre capitoli, riepilogata nella Figura 6, rappresenta il modo in cui procede la fisica. Ogni capitolo ci fornisce una descrizione più accurata del precedente. Spesso si tratta di effetti osservativi quasi impercettibili: un orologio che rallenta di qualche miliardesimo di secondo, una piccola curvatura nella traiettoria della luce di una stella. Eppure, questi dettagli ci confermano una descrizione più accurata della realtà, un nuovo capitolo.

Il terzo capitolo della storia del tempo non è stato ancora completato e molti fisici stanno cercando di scriverlo. E qualcuno sta già lavorando al capi-

tolo successivo, quello in cui, forse, il tempo a livello fondamentale non esiste.

Perché il viaggio nel tempo della fisica, e nella fisica del tempo, non è certamente finito.

Bibliografia

Agostino (354-430). *Le confessioni.* (trad. it. Carena, C.; a cura di Bettetini, A.), 2000, Torino: Einaudi.

Einstein, A. (1905). *Zur Elektrodynamik bewegter Körper.* Annalen der Physik, 17, 891-921.

Einstein, A. (1916). *Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie.* Annalen der Physik, 49, 769-822.

Galilei, G. (1632). *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo.* In Favaro, A. (A cura di), *Le opere di Galileo Galilei*, 1897, Vol. 7. G. Barbèra.

Maxwell, J.C. (1865). VIII. A dynamical theory of the electromagnetic field. *Philosophical transactions of the Royal Society of London*, (155), 459-512.

Michelson, A.A., Morley, E.W. (1887). On the relative motion of the Earth and the luminiferous ether. *American journal of science*, 3(203).

Newton, I. (1687). *Principia.* In Pala, A. (a cura di), *Principi matematici della filosofia naturale*, 1965, Torino: UTET.

Daniela Altavilla, Alessandra Chiera, Ines Adornetti, Francesco Ferretti

The Temporal Dimension of Personal Identity. Preliminary Results of the Analysis of Autobiographical Narratives in Patients with Addiction.

Abstract
La costruzione di un'identità stabile richiede l'integrazione delle esperienze personali in una narrazione coerente, organizzata lungo dimensioni temporali e causali. La capacità di costruire storie di vita significative è associata al benessere psicologico ed è particolarmente rilevante in psicopatologie che coinvolgono la struttura identitaria. Il contributo presenta i risultati preliminari del progetto PRIN 2020 'INROAD - Identity and NaRrative Of Addiction', che ha raccolto narrazioni autobiografiche di pazienti con dipendenza, fumatori e non dipendenti. L'analisi qualitativa e quantitativa delle narrazioni ha evidenziato differenze nella rappresentazione del sé, nella memoria episodica e nella regolazione emotiva, offrendo indicazioni utili per interventi clinici mirati.

Parole chiave: narrazione; coerenza narrativa; identità; dipendenza.

Abstract
The construction of a stable identity requires the integration of personal experiences into a coherent narrative organized along temporal and causal dimensions. The ability to build meaningful life stories is associated with psychological well-being and is particularly relevant in the context of psychopathologies involving the identity structure. This contribution presents the preliminary findings of the PRIN 2020 'INROAD – Identity and NaRrative Of Addiction' project, which collected autobiographical narratives from individuals with addiction, smokers, and non-addicted participants. Qualitative and quantitative analyses revealed differences in self-representation, episodic memory retrieval, and emotion regulation, providing valuable insights into identity processes in addiction and informing the development of targeted clinical interventions.

Keywords: Narrative; Narrative Coherence; Identity; Addiction.

Introduction

An enduring question at the heart of reflection on human nature concerns personal identity: who are we, and how do we remain ourselves over time de-

spite continuous change? This question entails a fundamental tension. On the one hand, individuals experience a sense of continuity and persistence of the self; on the other hand, human existence is marked by transformation, discontinuity, and change. Within contemporary philosophy and psychological sciences, this tension has increasingly been conceptualized through the construct of *narrative identity*. Narrative identity emerged precisely as an attempt to explain how continuity of the self can coexist with change. According to this perspective, personal continuity is not a fixed or given property but rather the outcome of an ongoing process of self-construction through storytelling. Narrative identity refers to the specifically human cognitive capacity to organize experience into a coherent life story, integrating personal events into a temporally extended and unified sense of self (Bruner, 1991; McAdams, 2001; Singer, 2004; Wilson & Ross, 2003).

A substantial body of literature has emphasized that human beings are natural storytellers (Bruner, 1991; Ferretti, 2022; Gottschall, 2012; Niles, 1999). Narratives represent one of the primary means through which individuals interpret both the external world and their inner experience. Through narrative form, lived experiences are organized into coherent and meaningful plots that connect events, emotions, and psychological states across time. In this sense, self-narration becomes a central mechanism through which individuals construct and preserve the continuity of subjective experience (Marraffa & Meini, 2021; McAdams, 1985). From this perspective, personal identity can be understood as the product of a continuous meaning-making process, in which experiences are filtered, interpreted, and reorganized through autobiographical narration. Autobiographical narratives are therefore not mere reports of past events, but reflective and cognitive tools that provide coherence to one's life story through processes of autobiographical reasoning (Habermas & Bluck, 2000; Singer, 2004).

This process of self-narrative construction is based on fundamental affective and cognitive skills, such as episodic memory, which allows human beings to recall personal events located in space and time. Narrative activity thus plays a crucial role in transforming the multiplicity of lived experiences into a coherent representation of the self. Within this framework, the notion of 'narrative coherence' becomes central, functioning as the organizing principle that links identity and narration (Deriu *et al.*, 2024). Narrative coherence allows experience to be transformed into a unified and meaningful representation of the self. The literature commonly distinguishes three main dimensions of global narrative coherence (Bluck & Habermas, 2001; Reese *et al.*, 2011): *temporal coherence*, namely the ability to locate events in time and establish their chronological sequence; *causal-motivational coherence*, referring to the capacity to identify meaningful causal connections between events and personal development; *thematic coherence*, concerning the presence of overarching themes or common threads that provide unity and continuity to the narrative. Within this conception, time is not merely the background against which life unfolds

but a constitutive dimension of identity itself: narrating the self means establishing connections between past, present, and future, thereby rendering personal change intelligible.

The relationship between narrative coherence and continuity of the self constitutes the theoretical foundation of the present study, which investigates the temporal dimension of narrative coherence in autobiographical accounts of individuals affected by addiction, a pathological condition characterized by persistent substance use or compulsive behaviours that significantly impair personal and social functioning (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, DSM-5, American Psychiatric Association, APA, 2013). The study is grounded in a twofold hypothesis: first, that narrative constitutes a foundational structure in the construction of identity; and second, that the analysis of autobiographical narratives provides a privileged perspective for understanding how identity is organized, fragmented, or reconstructed over time.

Previous research has consistently shown that narrative coherence is closely associated with psychological well-being (e. g., Baerger & McAdams, 1999; Lysaker & Lysaker, 2006; Waters & Fivush, 2015; Adler *et al.*, 2016; Vanden Poel & Hermans, 2019). Greater coherence in autobiographical narratives has been linked to higher levels of personal satisfaction and lower levels of depressive symptomatology, whereas reduced narrative coherence has been associated with diminished self-integration and various forms of psychopathology, including severe disorders such as schizophrenia (Adler, 2012; Lysaker *et al.*, 2002; Lysaker & Lysaker, 2006; Mitchell *et al.*, 2020; Semerari, 2001; Vanderveren *et al.*, 2019; Vanderveren *et al.*, 2021). Previous studies with individuals with addiction (Canali *et al.*, 2021) have investigated narrative coherence across different phases of the addictive process. Using semi-structured interviews, participants were invited to describe their experiences concerning the definition of addiction, its onset and maintenance, desire, loss of control, relapse, treatment and self-projection into the future. The findings revealed lower levels of coherence in participants' definitions of addiction and, most notably, in narratives concerning desire, that is, the area related to craving.

Craving represents a critical phase within the addiction cycle, as it involves an intense desire that drives the compulsive pursuit of the addictive object. This phase is typically characterized by strong emotional dysregulation, which may contribute to fragmented and poorly integrated memories. The observed reduction in narrative coherence may therefore reflect dissociative processes. Within psychodynamic frameworks, dissociation is understood as a defensive mechanism through which the self becomes disconnected from emotionally overwhelming experiences, compromising continuity of memory, perception, and identity to preserve a sense of psychological control in the face of helplessness and loss of control (Gabbard, 2014). Previous studies (Canali *et al.*, 2021) also highlighted a striking absence of future-oriented projections in the narratives of individuals with addiction, thus highlighting the crucial role of temporal integration in the construction of the self. A similar pattern emerged

in research by Altavilla *et al*. (2020) that employed linguistic analysis software to examine the distribution of verbs across past, present, and future tenses. Results revealed an almost complete absence of future-tense verbs, suggesting a static and rigid representation of the self and one's condition of dependence.

Canali *et al*. (2021) and Altavilla *et al*. (2020) focused exclusively on addicted individuals, specifically investigating narratives related to addiction experiences. By contrast, the present study broadens the scope of investigation by including a control group and eliciting more general autobiographical life narratives rather than addiction-specific accounts. It compares three groups: individuals with pathological addictions; smokers — who also experience dependence but within a socially accepted and legally sanctioned framework; non-addicted controls. The primary aim is to examine whether narrative coherence may serve as an indicator of psychological well-being across groups. More specifically, we hypothesize that individuals with pathological addictions will display lower levels of narrative coherence, particularly in emotionally salient narrative domains, compared to smokers and controls. Additionally, we expect differences among the three groups in the retrieval and organization of autobiographical memories and personal episodes.

Methods

Participants

The preliminary sample size included a total of sixty-six Italian native-speakers, divided into three groups: 23 (6 M; 17 F, age: 27.66±8.38) patients with addictive disorder diagnosed according to criteria of the Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5; APA 2013) (including alcohol, cocaine, heroin, cannabis, poly-substance abuse, gambling); 20 (11 M; 7 F; age: 28.83±8.81) smokers; and a control group 23 (19 M; 4 F, age: 44.26±11.62). The addictive disorder group was recruited from short-term residential center for addictions Soranzo (Venice, Italy) and Italian public service for addiction SerD [ASL/RM-1 and 2]. The study was approved by the Ethical Committee of Roma Tre University and SISSA University and was conducted in accordance with the ethical principles outlined in the 1964 Declaration of Helsinki and its subsequent amendments. All participants provided informed consent for both participation in the study and the processing of their data.

Semi-structured interview

Semi-structured interview was constructed in such a way as to elicit the narration of various aspects of one's autobiographical history, starting with a free narrative and then directing attention to specific focus: how you were in the past (from both first and third person perspective); whether you have changed over the years; who you are in the present; the experience of desire; lost control; risk-taking; self-projection into the future in 1 and 10 years (from

both first and third person perspective). Moreover, for the past self (first person), past self (third person), risk-taking, control strategies and loss of control areas the participant was asked to remember and tell an episode.

The audio-video interviews were recorded and transcribed following the method described in Marini & Carlomagno (2004): the entire production (questions and answers) was transcribed *verbatim*, paying attention to reporting the presence of empty pauses (≥ 2 s) and to anonymizing and masking sensitive information (e.g. [date of birth], [place of residence], etc.).

Global narrative coherence and episodic specificity analysis

Global narrative coherence was assessed using the Narrative Coherence Coding Scheme (Reese *et al.*, 2011; Race *et al.*, 2015), which consists of three factors: narrative context, that assesses whether the narrated events are placed in space and time (score from 0 to 3); chronological organization, that is, the degree to which the events described in the narrative are arranged along a timeline (score from 0 to 3); and thematic-causal coherence that assesses thematic development, causal links or elaborations, and the resolution of the story. Total global narrative coherence score is given by the sum of the three factors.

To evaluate the episodic memory specificity, each memory was assigned a score from 0 to 3 according to its level of specificity, ranging from generic or repeated events to highly specific memories that were clearly contextualized and limited in time. (Reese *et al.*, 2011; Race *et al.*, 2015).

Statistical analysis

Repeated measures ANOVA with 3 Group (Addicted *vs*. Smokers *vs*. Control) as between factor and 13 Area [Free Narrative vs. Past Self (first person) *vs*. Past Self (third person) *vs*. Trigger Desire *vs*. Post-Desire *vs*. Risk-taking *vs*. Control Strategies *vs*. Loss of Control *vs*. Post-Loss of Control *vs*. Near Future (first person) *vs*. Distant Future (first person) *vs*. Near Future (third-person) *vs*. Distant Future (third person)] as within factor was performed on total global narrative coherence score.

Repeated measures ANOVA with 3 Group (Addicted *vs*. Smokers vs. Control) as between factor and 15 Area [Free Narrative vs. Present Self vs. Past (first person) *vs*. Past Self (third person) *vs*. Desire *vs*. Trigger Desire *vs*. Post-Desire *vs*. Risk-taking *vs*. Control Strategies *vs*. Loss of Control *vs*. Post-Loss of Control *vs*. Near Future (first person) *vs*. Distant Future (first person) *vs*. Near Future (third person) *vs*. Distant Future (third person)] as within factor was performed on thematic-causal dimension of global narrative coherence score.

On episodic memory specificity, repeated measures ANOVA with 3 Group (Addicted *vs*. Smokers *vs*. Control) as between factor and 5 Area [Past Self (first person) *vs*. Past Self (third person) *vs*. Risk-taking *vs*. Control Strategies *vs*. Loss of Control] as within factor was performed.

Preliminary results

ANOVA on total global narrative coherence score showed a significant main effect of Group [F (2,37) = 5.37; p =.009], with the addiction group presenting a lower coherence score compared to the control group (p = .002), and a significant main effect of Area [F (12, 444) = 21.46; p< .001], with the post desire, control strategies and self-projection into the future in third person presenting a lower coherence score compared to others areas.

Moreover, ANOVA on the thematic-causal factor of the global narrative coherence score showed a significant main effect of Group [F (2,38) =7.81; p=.001], with the addiction group presenting a lower coherence score compared to smokers (p = .044) and control group (p< .001), and a significant main effect of Area [F (14, 532) =6.46; p< .001], with the trigger and post desire, control strategies and self-projection into the future presenting a lower coherence score compared to others areas (Figure 1).

As regard episodic memory specificity, ANOVA showed a significant main effect of Group [F (2,43) =4.86; p=.013], with the smokers group presenting a lower episodic specificity compared to addiction group (p= .004) (Figure 2a), and a significant main effect of Area [F (4,172) =4.07; p=.004], with the risk-taking, control strategies and loss of control presenting a lower episodic specificity compared to past self (first person) and past self (third person) (Figure 2b).

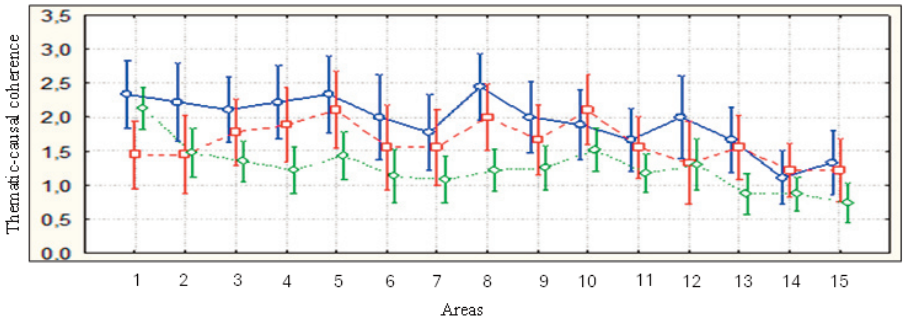


Fig. 1 – Preliminary results of the repeated-measures ANOVA 3 Group [Addicted (green line) vs. Smokers (red line) vs. Control (blue line)] *per* 15 Areas [1) Free Narrative 2) Present Self 3) Past Self (first person) 4) Past Self (third person) 5) Desire 6) Trigger Desire 7) Post-Desire 8) Risk-taking 9) Control Strategies 10) Loss of Control 11) Post-Loss of Control 12) Near Future (first person) 13) Distant Future (first person) 14) Near Future (third person) 15) Distant Future (third person)] on thematic-causal dimension of global narrative coherence score.

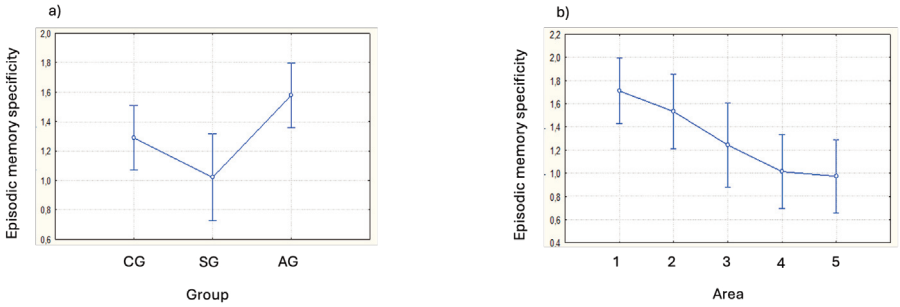


Fig. 2 – a) Main effect of Group [Control (CG) vs. Smokers (SG) vs. Addicted (AG)] and b) main effect of 5 Areas [1) Past Self (first person) 2) Past Self (third person) 3) Risk-taking 4) Control Strategies 5) Loss of Control on episodic memory specificity.

Discussion

The main preliminary results of the present study suggest an overall tendency toward lower levels of narrative coherence in individuals with addiction compared to smokers and non-addicted controls. More specifically, the addicted group displayed the lowest levels of coherence, whereas the control group showed the highest levels, with smokers occupying an intermediate position. This pattern appears to support the hypothesis that addiction is associated with difficulties in constructing coherent autobiographical narratives and, consequently, in maintaining a stable and integrated sense of self over time.

As shown in figure 1, these differences became even more pronounced when considering the thematic-causal dimension of narrative coherence, particularly the ability to establish causal and meaningful connections between life events. Consistently with previous study (Canali *et al.*, 2021; Deriu *et al.*, 2024), individuals with addiction showed greater difficulty in organizing experiences within coherent explanatory frameworks, suggesting a fragmentation in the narrative integration of emotionally salient experiences. Since causal-motivational coherence is central to autobiographical reasoning and identity construction, these findings may indicate a reduced capacity to interpret personal experiences as part of a meaningful and continuous life trajectory.

Interestingly, the results concerning episodic memory revealed the opposite trend. As showed in Figure 2, participants with addiction demonstrated greater episodic specificity compared to the other groups, particularly smokers. However, across all groups, episodic specificity appeared to decrease when participants narrated experiences related to loss of control and strategies of self-regulation. This finding suggests that emotionally dysregulating experiences may interfere with the retrieval and organization of autobiographical

memories regardless of clinical condition, although these effects appear particularly pronounced in addiction-related narratives.

In line with previous studies (Adler *et al.*, 2016; Altavilla *et al.*, 2020; Canali *et al.*, 2021; Deriu *et al.*, 2024; Waters & Fivush, 2015; Vanden Poel & Hermans, 2019), these findings may collectively reflect forms of narrative and identity discontinuity generated by emotionally dysregulating experiences. From this perspective, reduced narrative coherence in individuals with addiction could be linked to dissociative processes during craving and loss of control states. Dissociation may function as a maladaptive emotion regulation strategy aimed at protecting the individual from overwhelming affective states by disconnecting emotions, cognitions, and autobiographical memories from conscious narrative integration. While this mechanism may temporarily reduce emotional distress, it may also compromise the continuity of the self and the construction of coherent autobiographical narratives over time (Adler *et al.*, 2012; Altavilla *et al.*, 2020; Canali *et al.*, 2021; Gabbard, 2015).

Notably, in the present study the theme of loss of control was characterized not only by lower narrative coherence but also by reduced episodic specificity. This suggests that experiences involving emotional dysregulation and perceived loss of agency may represent particularly challenging narrative domains, regardless of addiction status. Nevertheless, in individuals with addiction these difficulties may become more pervasive and structurally embedded within identity processes.

From a clinical perspective, these findings highlight the potential relevance of narrative-focused interventions in the treatment of addiction. Therapeutic approaches aimed at helping individuals temporally and causally organize affects, cognitions, and autobiographical memories may facilitate the reconstruction of a more coherent and integrated identity narrative. In particular, interventions promoting the recovery and elaboration of episodic memories could support greater continuity of the self over time and foster more adaptive emotion regulation strategies. In this sense, strengthening narrative coherence may represent not only a cognitive process of autobiographical integration but also a therapeutic resource for psychological well-being and recovery.

Funding

The author(s) declare that financial support was received for the research, authorship, and/or publication of this article. This research has been funded by MUR (Italian Ministry of University and Research) under the PRIN 2020 project "INROAD – Identity and NaRrative Of ADdiction" (project number: 2020EHAZNB).

References

Adler, J.M., Chin, E.D., Kolisetty, A.P. & Oltmanns, T.F. (2012). The distinguishing characteristics of narrative identity in adults with features of borderline personality disorder: an empirical investigation. *Journal of Personality Disorders*, 26, 498-512.

Adler, J.M., Lodi-Smith, J., Philippe, F.L. & Houle, I. (2016). The incremental validity of narrative identity in predicting well-being: a review of the field and recommendations for the future. *Personality and Social Psychology Review*, 20, 142-175.

Altavilla, D., Acciai, A., Deriu, V., Chiera, A., Adornetti, I., Ferretti, F., & Canali, S. (2020). Linguistic analysis of self-narratives of patients with gambling disorder. *Addictive Disorders & Their Treatment*, 19(4), 209-217.

Baerger, D.R. & McAdams, D.P. (1999). Life story coherence and its relation to psychological well-being. *Narrative inquiry*, 9(1), 69-96.

Bluck, S. & Habermas, T. (2001). Extending the study of autobiographical memory: Thinking back about life across the life span. *Review of General Psychology*, 5(2), 135-147.

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry,* 18, 1-21.

Canali, S., Altavilla, D., Acciai, A., Deriu, V., Chiera, A., Adornetti, I. & Ferretti, F. (2021). The narrative of persons with gambling problems and substance use: a multidimensional analysis of the language of addiction. *Journal of gambling issues*, 47, 167-198.

Deriu, V., Altavilla, D., Adornetti, I., Chiera, A. & Ferretti, F. (2024). Narrative identity in addictive disorders: a conceptual review. *Frontiers in psychology*, 15, 1409217.

Ferretti, F. (2022). *The Narrative Brain*. In Ferretti F., (ed.) *Narrative Persuasion. A Cognitive Perspective on Language Evolution*. Cham: Springer International Publishing, 81-109.

Gabbard, G.O. (2014). *Psychodynamic psychiatry in clinical practice* (5th ed.) American Psychiatric Publishing, Inc.

Gottschall, J. (2012). *The storytelling animal: How stories make us human*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Habermas, T. & Bluck, S. (2000). Getting a life: the emergence of the life story in adolescence. *Psychological Bulletin*, 126, 748-769.

Lysaker, P.H. & Lysaker, J.T. (2006). Psychotherapy and schizophrenia: an analysis of requirements of an individual psychotherapy for persons with profoundly disorganized selves. *Journal of Constructivist Psychology,* 19, 171-189.

Lysaker, P.H., Clements, C.A., Plascak-Hallberg, C.D., Knipscheer, S.J. & Wright, D.E. (2002). Insight and personal narratives of illness in schizophrenia. *Psychiatry*, 65, 197-206.
Marini, A. & Carlomagno, S. (2004). *Analisi del discorso e patologia del linguaggio* (Vol. 10). Milano: Springer-Verlag.
Marraffa, M. & Meini, C. (2021). *La costruzione dell'interiorità. Dall'identità fisica, alla memoria autobiografica.* Roma: Carocci editore.
McAdams D.P. (1985). *Power, intimacy, and the life story: Personological inquiries into identity*. New York: Guilford Press.
McAdams, D.P. (2001). The psychology of life stories. *Review of general psychology*, 5(2), 100-122.
Mitchell, C., Reese, E., Salmon, K. & Jose, P. (2020). Narrative coherence, psychopathology, and wellbeing: concurrent and longitudinal findings in a mid-adolescent sample. *Journal of Adolescence*, 79, 16-25.
Niles, J.D. (1999). *Homo narrans: The poetics and anthropology of oral literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
Race, E., Keane, M.M. & Verfaellie, M. (2015). Sharing mental simulations and stories: hippocampal contributions to discourse integration. *Cortex, 63*, 271-281.
Reese, E., Haden, C.A., Baker-Ward, L., Bauer, P., Fivush, R. & Ornstein, P.A. (2011). Coherence of personal narratives across the lifespan: A multidimensional model and coding method. *Journal of Cognition and Development*, 12, 424-462.
Semerari, G.D.A. (2001). Psychopathological narrative forms. *Journal of Constructivist Psychology*, 14, 1-23.
Singer, J.A. (2004). Narrative identity and meaning making across the adult lifespan: an introduction. *Journal of Personality*, 72, 437-460.
Vanden Poel, L. & Hermans, D. (2019). Narrative coherence and identity: Associations with psychological well-being and internalizing symptoms. *Frontiers in psychology*, 10.
Vanderveren, E., Bijttebier, P., & Hermans, D. (2019). Autobiographical memory coherence and specificity: examining their reciprocal relation and their associations with internalizing symptoms and rumination. *Behaviour Research and Therapy*, 116, 30-35.
Vanderveren, E., Bogaerts, A., Claes, L., Luyckx, K. & Hermans, D. (2021). Narrative coherence of turning point memories: associations with psychological well-being, identity functioning, and personality disorder symptoms. *Frontiers in Psychology*, 12, 623903.
Waters, T.E. & Fivush, R. (2015). Relations between narrative coherence, identity, and psychological well-being in emerging adulthood. *Journal of Personality*, 83, 441-451.
Wilson, A. & Ross, M. (2003). The identity function of autobiographical memory: Time is on our side. *Memory*, 11(2), 137-149.

Matteo Giuggioli

Il tempo di «Casta diva» tra drammaturgia operistica e rimediazione cinematografica

Abstract
Nell'aria d'opera è consuetudine che il tempo dell'azione drammatica si fermi per lasciare campo allo sfogo interiore dei sentimenti di un personaggio. Ma come si traduce effettivamente in musica questo rapporto complesso tra il tempo esterno, dell'azione, che si ferma e il tempo interno, dell'interiorità del personaggio, che invece continua a fluire assumendo profili talvolta energicamente dinamici? Il presente contributo riflette su questo punto soffermandosi su un celebre brano d'opera, «Casta diva», da *Norma* (1831) di Vincenzo Bellini. Vedremo come «Casta diva» agisca da 'macchina del tempo' nella drammaturgia operistica di *Norma* e possa ancora farlo quando il brano viene estrapolato dalla sua opera di appartenenza, nei territori della sua rimediazione audiovisiva nel cinema.

Parole chiave: Vincenzo Bellini; «Casta diva»; temporalità; Opera in film; *Oblomov.*

Abstract
In the operatic aria, it is customary for dramatic action to come to a halt, allowing space for the character's inner emotional expression. But how is this complex relationship between external time — the time of dramatic action, which comes to a standstill — and internal time — the time of the character's inner life, which continues to flow, at times with striking dynamism — actually translated into music? This paper addresses this question by focusing on one of the best-known operatic numbers, «Casta diva», from Vincenzo Bellini's *Norma* (1831). It argues that «Casta diva» functions as a kind of 'time machine' within the opera's dramaturgy and that it continues to do so even when extracted from its original context and remediated in film.

Keywords: Vincenzo Bellini; «Casta diva»; Temporality; Opera in film; *Oblomov.*

«Casta diva» come macchina del tempo, dal testo alla scena

Quello delle strutture temporali nell'opera in musica e in particolare nell'opera italiana ottocentesca è un campo d'indagine da tempo definito e battuto dai musicologi. È stato riconosciuto che «al tempo continuo del

dramma corrisponde nell'opera in musica un tempo discontinuo» (Dahlhaus, 2005: 61), perché nel pezzo chiuso operistico, o 'numero', (aria, duetto, terzetto, pezzo concertato) l'azione scenica per lo più si arresta per lasciare spazio allo sfogo dell'interiorità sentimentale del personaggio (o dei personaggi, nei numeri che ne coinvolgono più di uno) assorbita, tradotta e sospinta dalla musica. In quei momenti, 'tempo rappresentato' e 'tempo della rappresentazione' si scindono producendo una discontinuità forte sull'asse del tempo drammatico e carica di significato non solo puramente espressivo, ma anche pienamente drammaturgico:

> parlare di una musicalizzazione priva di funzioni drammaturgiche, di un avvicendamento subitaneo dal 'dramma musicale' […] sarebbe fuorviante: la divergenza tra il decorso temporale inerente al contenuto si lascia interpretare appieno in termini drammaturgici […]. Proprio in virtù della divergenza dal decorso temporale della realtà e del teatro di parola la forma musicale è capace di rendere giustizia all'importanza drammatica della situazione: e la situazione merita di essere evidenziata, giacché essa mostra la sostanza del dramma, una sostanza che sta non tanto in un intrigo quanto in una costellazione esplosiva di personaggi posseduti da passioni contrastanti. (Dahlhaus, 2005: 69-70).

Entro questa cornice tematica vorrei dunque soffermarmi sul ruolo delle strutture temporali come dimensione significante nell'opera italiana ottocentesca, concentrandomi però non solo sul contesto culturale, quindi della significazione musicale, in cui un melodramma viene concepito e ha la sua prima diffusione, ma anche spingendomi verso contesti più tardivi della sua ricezione, quali la regia d'opera dei nostri giorni e la rimediazione audiovisiva nel cinema, attraversando così il tempo storico nell'arco di una 'lunga durata'. Nello specifico osserverò il rilievo che la dimensione temporale può assumere nell'aria d'opera ottocentesca, mostrando come l'aria più famosa dell'opera più famosa di Vincenzo Bellini, «Casta diva, che inargenti» da *Norma* (1831), viva non solo di una magnifica melodia capace di rappresentare efficacemente la sacralità del personaggio di Norma, il suo stato d'animo del momento in cui intona la sua preghiera, e così di affascinare ed eventualmente commuovere chi ascolta e osserva l'opera. Ricordo che Norma è una sacerdotessa druidica al tempo dell'invasione romana delle Gallie e che «Casta diva» è la preghiera che alla sua prima apparizione in scena nell'opera il personaggio rivolge alla luna per poter emettere il vaticinio decisivo circa l'entrata o meno in guerra del suo popolo contro gli invasori (Della Seta, 2022: 240-268, per un efficace e sintetico sguardo d'insieme sulla storia e sulla drammaturgia di *Norma*; Aversano, 2016, su un'interpretazione vocale e attoriale emblematica, nel XX secolo, del personaggio di Norma come quella offerta a più riprese da Maria Callas). Questo il testo poetico del cantabile,

come si chiama nella terminologia operistica ottocentesca la sezione centrale, più lirica, dell'aria, in questo caso una 'cavatina', che è l'aria con cui un personaggio si presenta sulla scena:

«Casta diva, che inargenti
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante
senza nube e senza vel.
Tempra tu de' cori ardenti,
tempra ancor lo zelo audace,
spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.»

Bellini in questo brano costruisce esclusivamente con risorse musicali un peculiare dispositivo di regolazione della temporalità. Grazie ad esso «Casta diva» agisce come 'macchina del tempo' già nella drammaturgia operistica di *Norma*. L'efficacia ipnotica della preghiera alla luna deriva infatti dalla sua fisionomia interna, tramite cui Bellini traduce musicalmente il conflitto interiore di Norma e la sua capacità di manipolare il tempo drammatico. Norma ama segretamente il proconsole romano Pollione, un nemico: lo scopo recondito della sua preghiera è dunque l'opposto dell'obiettivo manifesto. Norma, che apparentemente con la sua invocazione è in procinto di incitare il suo popolo alla guerra, in realtà lo vuole placare e distogliere dai propositi bellicosi (Mantica, 2022: 94-95). È la musica a dirci che la sua vera azione è questa seconda, placare e distogliere, non incitare gli animi.

Tramite la musica, assumendo il punto di vista del personaggio di Norma, è manipolato appunto il tempo drammatico, dilatandolo e liquidandolo laddove questo avrebbe dovuto almeno progressivamente addensarsi e divenire più concitato. Il dispositivo temporale di «Casta diva» rimarrà attivo nella ricezione del brano. Potrà essere ancora usato e interrogato, come vedremo, ad esempio dalla regia d'opera dei nostri tempi e nei territori della rimediazione audiovisiva di questa aria nel cinema.

Bellini fu un eccelso melodista e questo aspetto poté e può tutt'oggi nella percezione storico-critica della sua arte mettere in ombra la sua capacità, altrettanto grande, di manipolare il tempo drammatico e di riflettere su di esso attraverso la musica. Che melos e temporalità in Bellini fossero elementi strettamente interconnessi, quasi due facce della stessa medaglia se ne era accorto del resto subito Verdi, che si innamorò di quelle melodie bellianiane come «Casta diva» che definì eloquentemente, e l'implicazione temporale è chiara, «lunghe, lunghe, lunghe» (in una sua lettera al critico francese Camille Bellaigue, del 2 maggio 1898).

L'ingrediente segreto del melodismo belliniano, di cui «Casta diva» offre un esempio fulgido, è la dissonanza. Già lo aveva riconosciuto un acuto commentatore ottocentesco come Abramo Basevi.

Ciò può sembrare strano per noi ascoltatori, oggi come ieri. Quando siamo inondati, letteralmente, dalle melodie belliniane, spesso suadenti, come lo è «Casta diva», a tutto pensiamo tranne che alla dissonanza. Ma queste melodie sono stratificate, la dissonanza tra linea del canto e accompagnamento è dissimulata nella potente, peculiare, perfetta curvatura della melodia (Sanguinetti, 2004). Ma è proprio l'azione sotterranea della dissonanza, abbinata alle vaste arcate della melodia a dare a quest'ultima però un carattere inconfondibile. La dissonanza dà movimento, incrina la stasi, tende in avanti un profilo temporale altrimenti orientato alla circolarità ciclica o quasi ciclica. Se è una convenzione operistica stabile che nell'aria il tempo dell'azione drammatica si fermi per lasciare campo allo sfogo interiore dei sentimenti di un personaggio, entro questa stasi possono però stabilirsi una o più temporalità locali di segno opposto, ossia dinamiche, soprattutto quando il sentimento o il nucleo di sentimenti che il personaggio esprime attraverso il canto rientrano nelle aree dell'ira, dell'ansia o della paura. Carattere statico e dinamico però raramente si intrecciano e soprattutto i piani (esterno) dell'azione e (interno) delle emozioni restano per lo più ben distinti. Grazie alla forza nascosta della dissonanza la melodia belliniana può farsi, come in «Casta diva» statica e dinamica allo stesso tempo, bloccare e trascinare l'ascoltatore con un gesto unitario, un gesto lungo, lungo, lungo, come riconobbe Verdi. I piani dell'azione e dell'emozione fatalmente si intrecciano, collassano l'uno nell'altro all'insegna di una ambiguità estremamente produttiva dal punto di vista espressivo.

In «Casta diva» la melodia monta lentamente descrivendo un profilo temporale spiraliforme, fino a raggiungere un culmine e a frangersi in esso. Lo ha spiegato perfettamente il grande studioso belliniano Friedrich Lippmann:

> Il climax nella preghiera di Norma [raggiunto sul verso «a noi volgi il bel sembiante»] è segnalato da un unisono, in fortissimo, della voce e dell'orchestra: un'espressione timbrica di straordinario effetto, cui si aggiunge la già segnalata raffinatezza armonica di questo punto. L'invocazione ne riceve un aumento d'intensità, un'estasi senza pari. […] La sua dialettica interna – la calma all'inizio, in cui Norma sembra essere un'immagine della «casta diva», contrapposta all'estasi della chiusa, radicata nel dramma interiore, questa dialettica è uno dei momenti più forti di questa preghiera, che non si smetterà mai di amare. (Lippmann, 1990: 206-207)

L'ambiguità temporale complessiva del cantabile è potenziata dal fatto che questo culmine è esso stesso ambiguamente doppio, perché il vertice melodico (la nota più acuta) è sfasato rispetto al punto di massima tensione strutturale del brano, che viene subito dopo e da cui inizia il processo di scioglimento della tensione (Sanguinetti, 2004: 1137-1138, 1143-1147).

La musicologa Candida Mantica ha richiamato l'attenzione, in apertura di un suo studio recente, su una messa in scena di *Norma* di non molti anni fa in cui la celebre aria di Bellini viene recepita e interpretata prima di tutto nella sua dimensione temporale.

> Nel 2016 alla Royal Opera House (Londra) è andata in scena una nuova, dibattuta, produzione di *Norma* in cui Àlex Ollé, della compagnia La Fura dels Baus, immaginava la druidessa a capo di una odierna setta religiosa militarizzata, con la foresta d'Irminsul ricreata da una ramificazione di 1200 (garantiva il programma di sala) crocefissi che vorticavano spettralmente sullo spazio scenico. Durante l'introduzione strumentale di «Casta Diva» – in cui Norma dovrebbe mietere il vischio prima di intonare la sua preghiera alla luna – tre officianti portano in scena un grande turibolo dorato mentre dal soffitto scende lentamente un gancio. […] A un suo cenno [di Norma, interpretata sa Sonya Yoncheva], dopo averlo assicurato al gancio in sospensione […] uno degli officianti rilascia il turibolo, che inizia così a oscillare verso il pubblico tra le due ali che formano l'assemblea di religiosi, dando avvio agli arpeggi che introducono la prima strofa. Il turibolo scandisce l'intera durata di «Casta Diva» col suo movimento periodico […]. (Mantica, 2022: 93)

Le recensioni apparse sulla stampa all'indomani della prima furono contrastanti, ma significativamente si concentravano in pratica tutte sulla questione della temporalità. L'opinione più diffusa era che l'invenzione registica del gigantesco pendolo fosse fastidiosa perché distoglieva l'attenzione dal personaggio di Norma e soprattutto non consentiva allo spettacolo di arrestarsi in un momento che si riteneva dovesse essere assolutamente statico (un critico definiva il cantabile uno «*show stopper*»). Anche se a denti stretti si dovette però riconoscere che in fondo quella del turibolo oscillante era una «*remarkable image*» (Mantica, 2022: 93-94). Mi viene da aggiungere, perché questa invenzione coglieva comunque un aspetto decisivo della temporalità duplice del cantabile, il movimento, assicurato da quella 'soavità delle dissonanze', come la chiama Sanguinetti parafrasando Basevi (Sanguinetti, 2004), che è un elemento caratteristico della melodia lirica in Bellini, più che mai centrale in «Casta diva».

«Casta diva» in film

«Casta diva» ha avuto grande fortuna anche nel cinema, italiano e internazionale (in generale sull'*'*opera in film', cioè sull'uso e sull'impatto di estratti d'opera in film a carattere non operistico, si vedano almeno Citron,

2010 e Joe, 2013). È una presenza musicale che popola molte colonne sonore. Mi soffermerò su un caso a mio avviso molto rilevante di uso del brano belliniano in relazione al tempo, il film *Oblomov* (1980) diretto dal regista sovietico Nikita Michalkov (ho discusso altri impieghi cinematografici di «Casta diva» in Giuggioli, 2024).

Il primo riferimento a «Casta diva» presente in *Oblomov* è appena un accenno. Andrej Ivanovič Stolz, amico fraterno, fin dall'infanzia, del protagonista Il'ja Il'ič Oblomov, è rientrato a San Pietroburgo dopo un periodo di viaggi per affari, ed è ospite nell'appartamento dall'amico. La sua missione è riportare Oblomov alla vita attiva, scuoterlo dal torpore di cui ormai da tempo è preda senza dare segni di volerne e saperne uscire. Tra le persone che Stolz vuole far conoscere all'amico, c'è Ol'ga Sergeevna, verso la quale egli riconosce di avere un debole e della quale mette in risalto, come primo tratto degno di nota, il talento di cantante. A Ol'ga si lega la prima menzione di «Casta diva», quasi a sancire da subito una corrispondenza che sarà di grande rilievo nel percorso narrativo del film. Quando Stolz accenna la prima volta a Ol'ga, riconoscendo che ha una bellissima voce e che Oblomov deve assolutamente conoscerla e ascoltarla, canticchia tra sé, quasi alla maniera di un motto, il motivo d'attacco con il quale sono intonate appunto le due parole «Casta diva» [00:31:38].

«Casta diva» entra davvero in gioco, nel film, quando Il'ja è condotto da Stolz a conoscere Ol'ga. Il primo incontro di Oblomov con Ol'ga è traumatico. Il'ja, che ha da poco e controvoglia ripreso a frequentare la società sospinto dall'amico Andrej, è teso e imbarazzato nell'attesa di conoscere Ol'ga. Andrej lo introduce nel salotto in cui si trova Ol'ga con i suoi invitati, che noi non vediamo e non vedremo, perché la macchina da presa si arresta nell'anticamera. Attraverso il sonoro, seppure attutito dalla parete, comprendiamo quanto avviene nella stanza. Il rumore di qualcosa che si è rotto, gli attimi di silenzio, le risate, anche di un domestico che nel frattempo, uscito dalla stanza dalla stessa porta che poco prima Il'ja e il suo amico hanno utilizzato per entrare, rompe l'atteggiamento formale dovuto al suo ruolo, fanno capire che il primo impatto di Il'ja con Ol'ga e i suoi ospiti è stato disastroso. Oblomov ha commesso qualche gaffe, ha rotto un oggetto forse prezioso e poco dopo esce precipitosamente dalla stanza, visibilmente alterato e amareggiato. Stolz invita Oblomov a rimanere, almeno per ascoltare Ol'ga cantare, ma egli rifiuta. Ol'ga, nel frattempo, è uscita dalla stanza (è la prima volta, nel film, che vediamo il suo volto) e ha sentito le parole di Il'ja. Finge risentimento nei confronti dell'ospite che rifiuta il suo canto e cerca di trattenerlo, ma non ci riesce. Allora rivolge la sua offerta e Andrej e con lui rientra nel salotto. Oblomov intanto ha indossato il soprabito e ha il cappello in mano, pronto per uscire dalla casa. Mentre è nel vestibolo adiacente all'anticamera Ol'ga inizia a cantare «Casta diva», accompagnata dal pianoforte. Quando ode il canto, Oblomov, infine, si arresta e si siede in un angolo del vestibolo in penombra, catturato dalla musica.

L'occasione diegetica non è sfruttata per proporre una esecuzione verosimile e 'incarnata' del cantabile di *Norma* o almeno di una sua parte. Al contrario, dopo la sola prima semifrase cantata da Olga la melodia diviene strumentale, mentre la voce *over* ci informa che Oblomov non se ne è andato, ma ha deciso di rimanere con Andrej Ivanovič e con Ol'ga. La sequenza quindi prosegue, con un salto spaziale e temporale, all'aperto, nei giorni successivi l'episodio a casa di Ol'ga. Le immagini mostrano momenti di felicità di Il'ja, Andrej e Ol'ga, presso uno stagno ghiacciato immerso in una sontuosa natura innevata nell'inverno pietroburghese. Dal momento in cui Ol'ga inizia a cantare, la sequenza [01:05:07-01:06:27] è tenuta insieme dalla musica. «Casta diva» è proposta, dopo la prima semifrase cantata, in una versione arrangiata dal compositore della musica originale per il film, Ėduard Artem'ev, che affida la melodia agli archi e l'accompagnamento all'arpa (su Artem'ev nel contesto del cinema sovietico Norris, 2012: 93-110). L'estratto operistico è progressivamente velocizzato. Le ultime battute della prima strofa, al culmine di questa velocizzazione, assumono un carattere danzante, che si abbina, a tratti sincronizzandosi, con le immagini di Andrej dapprima, poi anche di Ol'ga e Il'ja che pattinano sulla superficie del laghetto. I tre sembrano seguire la musica, che intanto si è posizionata stabilmente all'esterno dell'azione del film.

Ciò che vorrei mettere in evidenza già in questo primo momento del film in cui risuona «Casta diva» non è tanto il fluido moto di passaggio della musica dal livello diegetico al livello extradiegetico. L'aspetto più rilevante mi sembra essere il modo in cui la composizione musicale viene orientata verso la sfera esistenziale e sentimentale di Oblomov e come, tramite questo orientamento essa entri a far parte del 'sistema' delle musiche del film attraverso il quale, organicamente, prende forma un orizzonte di senso che riguarda i temi più profondi che in esso sono esplorati.

«Casta diva» è il contrassegno musicale, nel film, del personaggio di Ol'ga. Il richiamo operistico belliniano però subisce già nella prima parte di questa sequenza, la parte ambientata nella casa della giovane donna, un processo di soggettivizzazione verso Oblomov. Il rapporto tra immagine e musica nella prima parte della sequenza mette inoltre in luce un'essenza più profonda di questa soggettivizzazione, che si collega alla imponente riflessione sul tempo, non limitata all'individuo Oblomov, ma che per il suo tramite assume connotati storici e universalistici, che è condotta nel film. La sorgente sonora della musica diegetica è occultata. Ol'ga canta «Casta diva» accompagnata dal pianoforte all'interno del salotto, ma lo spettatore non può vederla perché la macchina da presa non varca la soglia della stanza, rimanendo negli spazi dell'anticamera e dell'attiguo vestibolo in cui si è trattenuto Il'ja, in procinto di abbandonare la casa.

Oblomov è 'studiato' dall'inquadratura, mentre udendo il canto di Ol'ga ne è sempre più rapito fino a respingere il proposito di andarsene e a sedersi in un angolo in ombra del vestibolo ad ascoltare. Lo sguardo assorto di Oblomov, l'interazione tra la sua figura e l'ambiente (mentre egli si adagia sulla sedia e

appoggia la testa dietro ai soprabiti appesi nel vestibolo, il suo corpo e il suo volto vengono come inglobati dalla piccola stanza debolmente illuminata), la musica tenue che giunge da una distanza imprecisata e da una fonte sonora invisibile e fuori campo, sono elementi che concorrono a rendere l'impressione dell'avvio di un viaggio interiore nei pensieri di Oblomov, un viaggio mentale del e attraverso il personaggio. Questo viaggio, come lascia presagire il senso di sospensione che domina l'immagine e il sonoro della sequenza per effetto della musica di Bellini, sarà prima di tutto un viaggio nel tempo. La seconda parte della sequenza offre una prima risposta all'interrogativo temporale mostrando il tempo ritrovato, in senso proustiano, di Il'ja negli attimi di felicità che vive con il vecchio amico Andrej e la nuova amica Ol'ga, della quale presto si innamora. Tale risposta è di segno positivo e costruttiva, ma transitoria e in fondo effimera perché legata all'entusiasmo di un momento e troppo incline ad associarsi all'amore di Il'ja per Ol'ga, un sentimento destinato a un cammino incerto e senza sfondo, come di seguito sarà mostrato nel film.

Per comprendere come questo interrogativo temporale trovi una risposta più profonda e stabile e come, in riferimento a esso, «Casta diva» assuma un significato centrale, bisogna affrontarlo nell'arco dell'intero film. *Oblomov* è un film sul tempo, lo è in ogni dettaglio, umano e ambientale. Il'ja e il suo amico fraterno Andrej incarnano due concezioni opposte della vita e con esse due modi altrettanto diversi e distanti di vivere il tempo. Il'ja, prima di conoscere Ol'ga, è perso nelle spire del tempo, tra ricordi dell'infanzia felice che gli appaiono in sogno, dolorosi perché rievocano una condizione di serenità ed equilibrio che non può tornare e con la quale egli è incapace di stabilire una continuità. Conduce una vita letargica in un presente in cui per lui tutto è senza senso e non rimane che dormire. Sospinto dall'amicizia, poi amore, per Ol'ga, Oblomov potrà uscire dal limbo temporale in cui è imprigionato e ricollocarsi attivamente nel flusso della temporalità lineare e orientata in avanti della vita. La temporalità progressiva e rettilinea è incarnata invece da Stolz, dotato di un potente slancio vitale. Da vero amico egli cerca di trasferire un po' del suo slancio a Il'ja. Non ci riuscirà per via diretta, ma facendo conoscere all'amico Ol'ga.

L'ambiente, non meno dei personaggi, favorisce la riflessione sul tempo che prende forma nel film. Il paesaggio russo, immenso e sublime, è un vettore fondamentale, nel film, della memoria individuale e storica. Dal punto di vista individuale il paesaggio è innanzitutto veicolo della memoria di Il'ja, nel ricordo di Oblómovka, la tenuta in campagna della sua famiglia, e nella natura altrettanto rigogliosa che avvolge la dacia vicino a quella di Ol'ga in cui egli si trasferisce e compie il proprio decisivo percorso di rielaborazione del passato nella seconda metà del film.

Su tutt'altra scala, la vastità della natura, còlta e celebrata dallo sguardo d'autore di Michalkov in senso monumentale nella cornice di una vicenda che si svolge nel XIX secolo, è l'emblema della ricerca espressiva del regista, che si indirizza a una rappresentazione appassionata e sincera, ben oltre le intenzioni

e i vincoli della propaganda culturale sovietica, della grande Russia e del suo spirito (Beumers, 2005). Nello sguardo rivolto al passato e carico di nostalgia di Michalkov si può addirittura percepire un atteggiamento velatamente critico verso il presente, dunque non del tutto in linea con gli orizzonti della propaganda. Riflettendosi nella natura immensa e senza tempo che domina l'immagine per una ampia parte del film e alternandosi con il tempo mitico dei flashback tanto di Il'ja quanto di Andrej ambientati a Oblómovka, il tempo storico (il XIX secolo) in cui si svolge l'azione si sfrangia verso una temporalità più aperta e sospesa. Il finale del film, con il bambino figlio dell'ormai scomparso Oblomov che corre per i prati sterminati incontro alla madre che è andata a fargli visita alla dacia di Andrej e Ol'ga, che infine si sono sposati e che per lunghi periodi tengono presso di loro il figlio del caro amico Il'ja, mostra quanto questa prospettiva sia una chiave di significato del film.

La grandiosa scena a sfondo naturalistico, nella quale si imprime una figura dell'andamento spiraliforme del tempo (il figlio di Il'ja, come suo padre quando era bambino a Oblómovka, non sta nella pelle per il ritorno della madre dal lavoro e le corre incontro per manifestarle tutto il suo amore) è addirittura sacralizzata dalla musica, presente in un rimando ai *Vespri* di Sergej Rachmaninov che risuona come musica extradiegetica. La musica partecipa nel suo insieme, non solo nel richiamo a Rachmaninov nella scena finale, come elemento primario, alla definizione dell'orizzonte della rappresentazione che si profila nel film. Il primo tema musicale che compare nel film, nella sequenza inziale, un tema originale di Artem'ev, già lascia intendere che la musica avrà questo ruolo. La sequenza, simmetrica per contenuto alla sequenza finale, è collocata prima dei titoli di testa e potrebbe essere interpretata sia come un flashback del protagonista come quelli che popoleranno i suoi sogni e suoi pensieri più avanti nel film o come una sorta di antefatto o di nucleo originario della narrazione che sta per iniziare. In essa vediamo Oblomov bambino risvegliarsi nella casa di campagna di Oblómovka e aggirarsi con fare giocoso per gli ambienti domestici. Una anziana governante si prende cura di lui e gli dice che la madre è tornata. Il bambino è felicissimo, attende trepidante di fronte alla porta chiusa della camera in cui i genitori ancora dormono, poi esce correndo entusiasta sul prato sconfinato che si apre di fronte alla casa. Il tema musicale, di andamento moderato, si profila su uno sfondo sonoro rarefatto, etereo, misterioso, in cui si fondono sonorità acustiche ed elettroniche. La melodia possiede un carattere allo stesso tempo elegiaco e sacrale.

Questo tema, che, come le successive occorrenze nel corso del film confermeranno, è il tema dell'infanzia del protagonista Il'ja Il'ič, concorre a dare una determinata inclinazione espressiva alla sequenza e ad arricchirla di sfumature di senso. In esso, parallelamente a quanto nell'immagine avviene con la natura (la casa di famiglia di Oblomov vale come parte del paesaggio), si saldano i due livelli di passato che il film esplorerà come interconnessi: il passato personale di Oblomov e il passato collettivo del popolo russo. Il passato personale di Il'ja ha coordinate geografiche e cronologiche precise, corrisponde

con la sua infanzia felice nella tenuta di famiglia a Oblómovka. Il passato collettivo del popolo russo si perde invece in un tempo imprecisato e arcano. Così come Oblomov cerca una via che possa riportarlo alla pienezza positiva di sentimenti della propria infanzia, in cui a circondarlo era l'affetto dei suoi genitori e del composito mondo di domestici e contadini che gravitava intorno alla sua famiglia, Michalkov cerca, attraverso la rievocazione del passato di Oblomov, una ricongiunzione con il passato collettivo solenne, denso di spiritualità e di 'verità' umana, mitico, del popolo russo.

In questo contesto, «Casta diva» non è semplicemente un estratto operistico passeggero legato alla figura di Ol'ga. Tagliata ed elaborata in più modi da Artem'ev, la prima strofa del cantabile belliniano entra nella trama motivica del film. Il legame tra il tema «Casta diva» e il tema dell'infanzia di Oblomov è ratificato definitivamente in una sequenza collocata poco dopo la metà del film [01:16:03-01:21:25]. Oblomov si è trasferito in campagna fuori da San Pietroburgo in una dacia vicino a quella di Ol'ga e di sua zia. Grazie a Ol'ga ha superato il suo stato di torpore e ora frequenta giornalmente la giovane donna della quale è chiaramente innamorato, anche se ancora il loro rapporto si intrattiene nei termini di una complice, ma cortese, amicizia. Giunge a fargli visita dalla città l'amico Alekseev. Felice per il suo arrivo Oblomov corre a cercare Ol'ga ma non la trova all'appuntamento che aveva già fissato con lei e questo lo rende improvvisamente triste, a riprova che la sua amicizia per la donna si è ormai tramutata in amore. Mentre cammina sconsolato nel bosco, la tranquillità della natura però lo conquista e lo invita a sostare. Immerso nei suoi pensieri, infine Il'ja si addormenta sdraiato sull'erba e subito inizia un lungo flashback in cui egli ripercorre in sogno momenti della sua infanzia a Oblómovka e che culmina con il suo sonno beato di bambino, conciliato dalle tenere carezze di sua madre sulle sue guance.

Nella prima parte della sequenza, fino al momento in cui Oblomov si addormenta sull'erba, risuona un tema musicale che è una elaborazione di «Casta diva» a partire dall'arpeggio che ne introduce l'attacco melodico. L'arpeggio vira però subito verso il modo minore, mentre il profilo melodico è discontinuo, procede per frammenti che recano traccia del motivo inziale di «Casta diva» divenuto una sorta di simulacro sinistro, e si fa progressivamente più agitato e dissonante. Nella seconda parte della sequenza, nel momento culminante del sogno in cui Oblomov rivive finalmente l'abbraccio materno, emerge una versione particolarmente evocativa del tema musicale dell'infanzia. L'esecuzione della melodia ora con un vocalizzo mette in luce la natura di canto pseudo religioso che quel tema possiede.

«Casta diva» percorre una propria 'storia' all'interno del film. Le elaborazioni di Artem'ev soggettivizzano il tema nella prospettiva di Oblomov e si suddividono in elaborazioni che lasciano se non inalterato almeno ben riconoscibile il profilo melodico del cantabile belliniano intervenendo prevalentemente sulla sua veste sonora ed elaborazioni che invece modificano la melodia ricavando profili dissonanti carichi di inquietudine. Questo secondo

tipo di elaborazioni ricorre nei momenti critici o più carichi di pathos della relazione di Il'ja e Ol'ga sottolineando come l'amore, un sentimento che pure entrambi, anche se con gradazioni diverse, provano reciprocamente, sia per loro una strada sbagliata per la troppa differenza caratteriale e perché li porterebbe infine a rompere il verso sentimento positivo che c'è tra loro, quello dell'amicizia. È emblematico, in questo senso, come proprio «Casta diva», senza elaborazioni distorsive, torni, nel film, a esaltare l'amicizia 'giusta' tra Il'ja e Ol'ga, e tra loro e Andrej. Tra le elaborazioni cariche di tensione, del secondo tipo, rientra invece quella che compare nella prima parte della sequenza descritta in cui Oblomov, felice per l'arrivo dell'amico Alekseev, va all'appuntamento con Ol'ga entusiasmato dall'idea di condividere la sua gioia con lei, ma Ol'ga non c'è e questo gli fa provare una improvvisa delusione e getta una prima ombra, nei suoi pensieri, sul rapporto tra loro due. Questa sequenza fa comprendere però quanto l'influsso di Ol'ga su Oblomov vada oltre la superficie della schermaglia sentimentale. Pensando a Ol'ga, Oblomov si addormenta e ritrova in sogno, per la prima volta dall'inizio del film, la presenza della madre che rappresenta per lui la sorgente dell'amore più profondo. L'amicizia e l'amore per Ol'ga sono dunque per Il'ja dei tramiti per il ritrovare il vero amore, quello materno, e con esso per ritrovare il senso smarrito della propria vita.

«Casta diva» è un elemento centrale di questo processo. Il tema musicale, sdoppiandosi nelle due tipologie di elaborazione, mostra con chiarezza il bivio sentimentale cui si trova di fronte Il'ja nella sua relazione con Ol'ga. Il tema musicale belliniano è però anche il veicolo di un livello più profondo della rappresentazione, quello dell'azione salvifica di Ol'ga su Il'ja. I sentimenti che Il'ja prova per Ol'ga lo fanno viaggiare nel tempo, nel passato, e gli consentono di riallacciare il filo, attraverso il ricordo, con gli affetti più intimi, in particolare con l'amore materno. Il ruolo della musica in questo senso è evidente nella sequenza descritta. Pensando a Ol'ga, anche se in un momento di dubbio sui loro sentimenti, Il'ja ritrova in sogno sua madre. L'avvicendarsi dei temi musicali amplifica questo percorso. Il tema «Casta diva», seppure in una versione labile e nervosa che rimanda ai dubbi sentimentali di superficie di Il'ja, e il tema musicale dell'infanzia dialogano e si ricongiungono tra realtà e sogno, oltre la barriera del tempo.

Bibliografia

Aversano, L. (2016). *Norma sacerdotessa infedele*. In Aversano, L. e Pellegrini, J. (a cura di), *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata, Quodlibet, 137-153.

Beumers, B. (2005). The Mikhalkov Brothers View of Russia. In Hutchings, S., Vernitski, A. (eds.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature 1900-2001: Screening the Word*. London – New York: Routledge.

Citron, M. (2010). *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dahlhaus, C. (2005). *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi. Torino: EDT.

Della Seta, F. (2022). *Bellini*. Milano: Il Saggiatore.

Joe, J. (2013) *Opera as Soundtrack*. Farnham: Burlington.

Mantica, C.B. (2022). *«Casta Diva» sul grande schermo tra manipolazione del tempo e allontanamento dalla realtà*. In De Luca, M.R. Seminara, G. (a cura di), *Il teatro di Bellini. Spettacolo, prassi esecutiva, multimedialità*. Pisa: ETS, 93-145.

Giuggioli, M. (2024). *Emotion and Temporality: 'Casta Diva' in Film Soundtracks*, 1980-2011. In Sala, E., Seminara, G., Senici, E. (eds.), *Vincenzo Bellini on Stage and Screen*, 1935-2020. New York: Bloomsbury, 137-169.

Lippmann, F. (1990). «Casta diva»: la preghiera nell'opera italiana nella prima metà dell'Ottocento. *Recercare*, 2, 173-209.

Norris, M. (2012). *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory and Patriotism*. Bloomington: Indiana University Press.

Sanguinetti, G. (2004). *«Casta diva», o la soavità delle dissonanze*. In Antolini, B.M, Gialdroni, T.M., Pugliese, A. (a cura di), *«Et facciam dolçi canti». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, vol. II. Lucca: LIM, 1133-1148.

Samantha Marenzi

Il tempo della storia, il tempo dell'immagine. Formule dell'antico nella fotografia di danza di inizio Novecento

Abstract

Menadi, grazie, ninfe. La fotografia di danza di inizio Novecento è affollata di figure mitologiche incarnate da danzatrici riprese in pose statuarie o in pieno movimento. Portatrici delle istanze dell'antico e insieme pioniere della cultura moderna, agiscono davanti all'obiettivo portando nell'immagine diversi strati del tempo: dalla dimensione remota del passato che affiora nei loro gesti all'attimo presente che consegnano all'istantaneità dello scatto. Sono loro complici i fotografi che documentano, oltre agli esiti delle loro sperimentazioni coreutiche, gli sviluppi del loro pensiero sulla danza. Il contributo intercetta la presenza delle tre formule evocate: più che della loro interpretazione, si occupa di mappare alcune zone della loro riemersione.

Parole chiave: fotografia; danza; formule antiche; tempo dell'immagine.

Abstract

The Maenads, the Three Graces, the nymphs. Early 20th-century dance photography is filled with mythological figures embodied by dancers captured in statuesque poses or in motion. As bearers of the spirit of antiquity and, at the same time, pioneers of modern culture, they perform before the lens, bringing multiple layers of time into the image: from the distant dimension of the past that surfaces in their gestures to the present moment they entrust to the immediacy of the snapshot. Their accomplices are the photographers who document not only the results of their choreographic experiments but also the evolution of their thinking on dance. This essay explores the presence of the three themes mentioned: rather than interpreting them, it seeks to map certain areas of their reemergence.

Keywords: Photography; Dance; Ancient Formulas; The Time of the Image.

Introduzione

La fotografia di danza dei primi decenni del Novecento è un luogo privilegiato per osservare la riemersione dell'antico nella cultura moderna. Non si tratta solo di un riferimento formale ma di un interesse che coinvolge, oltre agli autori, i

soggetti delle immagini, essendo i danzatori di inizio secolo ossessionati quanto e più degli altri artisti dall'antichità greca di cui attraverso le forme vogliono intercettare i valori: in particolare il ruolo sacro che vi rivestiva la danza.

Osservata da questa prospettiva la fotografia di danza si mostra come luogo di convergenza tra istanze diverse, che riguardano sia le specificità dei linguaggi convocati – entrambi all'epoca coinvolti in una battaglia per la loro affermazione artistica – sia le correnti contrastanti di un tempo che mentre inaugura il 'moderno' recupera i modelli antichi presi di per sé e visti nelle trasformazioni che hanno subìto nella storia: la rinascita quattro e cinquecentesca, l'idealizzazione sette e ottocentesca, la visione storica, filosofica e antropologica che tra Otto e Novecento ha restituito il candido marmo a un paganesimo fatto di riti e misteri.

Riguardo alle specificità, va ricordato come la fotografia fosse perlopiù considerata, ancora a cavallo tra i due secoli, uno strumento di registrazione della realtà lontanissimo dal dominio espressivo, e che si deve in gran parte al pittorialismo (un movimento internazionale caratterizzato da varie diramazioni e connotazioni locali) l'affermazione artistica del mezzo attraverso strumenti sia tecnici che culturali. Tra questi ultimi è determinante il dialogo che i fotografi hanno instaurato con le altre arti, inserendosi in una rete di dibattiti, eventi, pubblicazioni e prassi operative. Per molte ragioni, la danza è una interlocutrice d'eccezione, poiché offre ai fotografi soggetti complici con cui rendere manifesta una realtà invisibile fatta di figure mitologiche che coltivano un rapporto armonico con la natura e dominano gli strumenti del movimento, della posa, dell'espressione (Marenzi, 2018).

Ci sono poi le specificità della danza, che forza i confini dell'intrattenimento e deborda dai generi che ne hanno cristallizzato gli stili. Il balletto stesso, contro le cui rigidità nascono danze libere, plastiche, espressive, vive una forte ondata di rinnovamento assimilando la lezione delle figure più sperimentali dell'arte coreutica. Nasce per la danza una vera e propria mania che la rende un linguaggio popolare e colto allo stesso tempo, caratterizzato da un forte eclettismo di tecniche e stili che condividono però modelli e istanze. La fotografia ne è testimone e complice: nell'incontro con l'arte del movimento si rivela uno strumento al confine tra la documentazione di eventi reali (le danze di diverse performer di cui grazie alle immagini si possono studiare le grammatiche corporee e ricostruire i percorsi artistici) e la creazione di una cultura visiva (dove il modello antico appare in raffigurazioni del mondo per come lo si desidera oltre che per come è). Uno strumento di registrazione che si contamina con l'artificio della performance e ne coglie sia i tratti immaginifici (le sorgenti) sia quelli reali (il corpo in azione). Una camera meravigliosa in grado di arrestare il tempo e il movimento trascendendo dal presente e cogliendo tracce di eternità.

In questo contributo, che presenta la sintesi di ricerche visuali e scientifiche durate diversi anni anche nella forma di progetti collettivi e multidisciplinari[1],

[1] Mi riferisco al gruppo di ricerca da me coordinato per un *Atlante della fotografia di danza* che a

mi soffermo su tre temi provenienti dall'antico, ricorrenti nei repertori visivi e coreutici: la menade, le grazie, la ninfa. Oltre che motivi dalla fortuna ciclica, sono formule che riattivano significati lì sigillati sin dall'antichità, quando la danza era una preghiera collettiva e la sua raffigurazione contribuiva alla costruzione dell'immagine di una intera civiltà. Più che della loro interpretazione, mi occuperò qui di mappare alcune zone cruciali della loro riemersione.

La menade. Dalla possessione divina alla patologia clinica

Il corpo è raffigurato col capo riverso indietro, a indicare l'entusiasmo della possessione divina. L'incedere ricorda la partecipazione al corteo dionisiaco. La gola esposta, il volto rivolto verso l'alto, la sfera della ragione abbandonata, il passo in avanti nella direzione opposta alla testa: appaiono tutti gli elementi di un atto collettivo, irrazionale, religioso. Si tratta di una corporeità eccessiva: le stesse pose che indicano una tale sospensione del controllo razionale sul movimento e sulle azioni, private del contesto sociale e religioso che ne giustifica l'apparizione, caratterizzano, nel passaggio dal pensiero magico a quello scientifico, il disturbo psichico, soprattutto femminile. È stato scritto molto sull'isteria e sugli aspetti performativi e visivi attraverso cui, nel contesto clinico che ne ha coniato la terminologia e diagnosticato i sintomi, questa malattia è stata studiata ed esibita (Didi-Huberman, 2009). È molto noto anche il ritorno, in ambito artistico, delle immagini che la raffigurano, individuate dai surrealisti come le tracce di un'esperienza estetica. Negli stessi anni di tale recupero l'arte del movimento accoglie queste linee di tensione assumendo le posture che, nei vari contesti culturali, sono state il sintomo di una possessione divina, di una malattia dei nervi, di un atto artistico[2]. Tre tipologie di esperienza che nella danza si intrecciano e si sublimano, sottraendosi dal giudizio sociale grazie all'ambiguità dei fenomeni performativi che sono finti e veri allo stesso tempo: esperienze corporee reali anche se finalizzate all'efficacia scenica. Il menadismo nella cultura moderna è un tema di enorme interesse, sia in relazione alla danza come pratica estatica (Toepfer, 1997) sia in riferimento al corpo isterico (Giambrone, 2011; Marshall, 2002, 2020). Per quello che concerne la prospettiva di questo contributo (che intercetta la presenza di formule antiche nella fotografia di danza) le matrici del movimento espressivo sono le baccanti soprattutto per come compaiono

partire dal 2018 ha prodotto esiti espositivi e scientifici, e al progetto *Grafie del Corpo* che ha visto convegni, pubblicazioni, ricerche pratiche e teoriche in collaborazione tra il DAMS di Roma Tre, Officine Fotografiche, La Lupa a Tuscania. Si veda, per gli aspetti archivistici e scientifici, il sito www.fotografiaedanza.it.

[2] Una interessante sintesi è nella performance ispirata all'iconografia degli studi clinici di Jean-Martin Charcot sull'isteria *L'Acte manqué,* presentata dalla danzatrice Hélène Vanel all'*Exposition internationale du surréalisme* del 1938.

nelle fonti iconografiche. Le menadi danzanti affollano i bassorilievi e il vasellame conservato nei musei delle principali capitali europee dove l'arte greca, estrapolata dal suo contesto e sottratta alla sua originaria funzione, viene ripulita, illuminata ed esposta per frammenti.

Già dall'inizio del Novecento i musei di Londra, Berlino e Parigi, le cui sale costituivano delle vere e proprie palestre dello sguardo per danzatrici e danzatori, presentavano statue greche e copie romane di figure che potevano essere osservate a lungo e a più riprese, fino a incorporarle. Molto apprezzate erano le figure nere su fondo rosso che costituivano a loro volta i modelli delle numerose riproduzioni grafiche utilizzate per illustrare libri dalla circolazione capillare[3].

Davanti a queste immagini – gli originali, le copie, le riproduzioni grafiche – artisti e danzatori trascorrono ore in contemplazione di figure che, agli occhi degli osservatori più sensibili, sembrano animarsi e portare nel presente l'energia del loro movimento oltre che la forma del loro atteggiamento. È una suggestione che penetra in diversi campi del sapere i cui effetti vanno dalle sopravvivenze warburghiane alle possessioni delle danze moderne che utilizzano le fonti iconografiche come impulsi e lasciano poi tracce nell'arte coeva migrando a loro volta da una tecnica grafica all'altra.

L'istantanea di una giovane Isadora Duncan ripresa nel teatro di Dioniso in posa da menade fornisce un chiaro esempio di riattivazione, incorporazione e migrazione di una attitudine corporea a cui corrispondono degli stati psichici e dei valori culturali. La fotografia è del 1903. A scattarla è Raymond, il fratello di Isadora, in occasione del primo viaggio/pellegrinaggio che il clan Duncan effettua in terra greca. L'autore (che non è un fotografo professionista) partecipa appieno al culto dell'antico a cui dedicherà tutta la vita con pratiche corporee e insegnamenti filosofici. La posa di Isadora riproduce la formula della menade così come appare nelle raffigurazioni da lei contemplate in Europa, dove era arrivata dalla California nel 1900. Il corpo si fa veicolo di una restituzione che mostra i suoi limiti già in questa fase iniziale del percorso della celebre danzatrice. Il viaggio in Grecia del '03 lascia infatti altre tracce importanti della sua danza. Una di queste problematizza il documento fotografico. Si tratta del testo *Il Partenone* (datato 1903 o '04) nel quale la danzatrice spiega come, una volta arrivata nei luoghi a lungo vagheggiati, si sia resa conto che la mera imitazione delle danze antiche non le avrebbe permesso di penetrarne il mistero. Allo stesso modo l'espressione delle emozioni personali, che le parevano più autentiche e profonde, si rivelava insignificante rispetto al senso di eternità trasmesso dalle vestigia della civiltà antica.

[3] Basti l'esempio del volume *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* del musicologo Maurice Emmannuel (Hachette, Paris 1896) sulla ricostruzione delle danze antiche a partire dalle fonti visive, che compara i disegni ricalcati dal vasellame di terracotta e le fotografie di danzatrici reali realizzate dal celebre fisiologo Étienne-Jules Marey, uno dei grandi protagonisti della cronofotografia, letteralmente una 'scrittura del tempo attraverso la luce'.

> Per molti giorni non sentii nessun movimento dentro di me. Poi, un giorno, si fece strada un pensiero: queste colonne che appaiono così dritte e immobili non sono veramente dritte, ognuna di loro curva lievemente dalla base verso l'alto con un movimento fluido, inarrestabile, e il movimento di ciascuna è in armonia con le altre. Non appena ebbi questa visione, le mie braccia si alzarono lentamente verso il tempio e mi inchinai: subito capii che avevo trovato la mia danza, ed era una Preghiera (Duncan, 1928: 65.)[4].

Così, passando per la forma, Duncan era giunta alla sostanza della danza religiosa, declinandola verso quel senso del divino che le tante correnti spiritualiste della sua epoca, a cui lei stessa aderiva, concepivano come assoluto e universale. Tutta la sua avventura artistica si svilupperà su questa tensione tra forma e sostanza, tra immobilità e movimento, tra liberazione del corpo e coltivazione dello spirito, tra l'unicità della sua proposta artistica e l'universalità del messaggio di cui si faceva portatrice.

Sebbene le danze di Isadora, raffigurate negli anni successivi da numerosi artisti in diverse parti del mondo, mostreranno nel tempo un rapporto via via più articolato e meno letterale con le fonti di ispirazione, la fotografia di Raymond che la riprende nel passo della menade è destinata a farsi matrice di altre, più prestigiose, raffigurazioni. Due disegni ad esempio: uno di Auguste Rodin, interessato alla danza come condizione vitale del corpo e della figura e che dal 1903 stringe una amicizia con la danzatrice, e un altro del suo allievo spagnolo José Clara, a sua volta artista affermato, autore di numerosi disegni di danzatrici e di un libro postumo che raccoglie i suoi tanti omaggi a Isadora (Clara, 1928). Entrambi raffigurano la danzatrice, che conoscono e seguono da vicino, (anche) a partire da quello scatto preso in Grecia che mostra come la fotografia svolga un ruolo di intermediazione tra il corpo danzante e la sua raffigurazione artistica: una copia, che con i fotografi pittorialisti deborderà da questo ruolo strumentale per farsi opera a sé.

[4] Nel 1928, un anno dopo l'uscita francese di un volume simile per impostazione ma in parte diverso per i contenuti, esce a New York una raccolta postuma di scritti di Isadora. Il volume ha avuto molte versioni e traduzioni ma in bibliografia si fa riferimento a questa versione, dalla quale traduco.

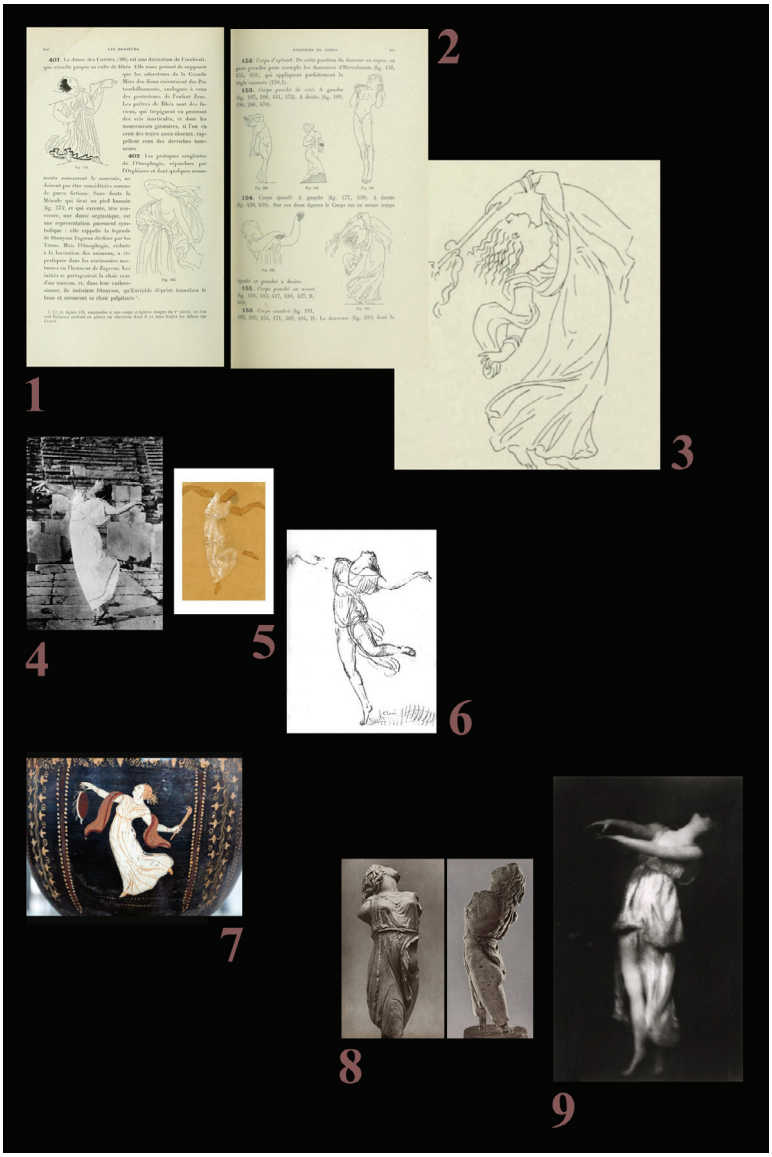


Fig. 1 – Menade. 1, 2, 3: Maurice Emmannuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Hachette, Paris 1896 (p. 100; p. 300, p. 300 dettaglio). 4: Raymond Duncan, Isadora Duncan ad Atene, 1903. 5: Auguste Rodin, Isadora Duncan, s.d. 6: José Clara, Isadora Duncan, s.d. 7: Cratere 'a campana', seconda metà del IV sec. a.C. (Rudiae). 8: Skopas, Menade danzante, 330 a.C. (copia romana conservata a Dresda). 9: Arnold Genthe, Isadora Duncan, 1915.

Le grazie. Corpi reali e corpi celesti tra antichità, Rinascimento e Neoclassicismo

Nell'ambito della fotografia americana di matrice pittorialista c'è un fotografo che ha fatto della danza uno dei suoi principali soggetti lavorando consapevolmente sul rapporto tra le fonti visive del passato, la documentazione del presente, la trasmissione della danza alle generazioni future (Marenzi, 2020). È Arnold Genthe, tedesco con una formazione classico-accademica approdato in America per una esperienza come precettore e rimasto nel Nuovo Mondo dove si sarebbe affermato come ritrattista prima a San Francisco e poi, dal 1911, a New York. Amico e collaboratore di Isadora, sostenitore dell'importanza dell'arte coreica nella nascita della cultura moderna, Genthe ha svolto un ruolo decisivo nella diffusione della danza in America e nella creazione di un canone per raffigurarla. Il suo background culturale ha contribuito all'assimilazione di modelli certamente diffusi e alla moda ma che nel caso della sua collaborazione con Isadora hanno visto una tale convergenza di intenti tra fotografo e soggetti da rendere entrambi autori delle immagini realizzate.

Ne è un emblema la formula delle Tre Grazie, che appare in molte fotografie realizzate da Genthe con diverse generazioni di allieve della scuola Duncan secondo almeno tre modelli: lo schema ellenistico, dove le tre figlie di Zeus sono nude, intrecciate tra loro con la centrale di schiena, il peso su una sola gamba come vuole la regola compositiva del chiasmo; il modello rinascimentale, con un interesse particolare all'interpretazione botticelliana che movimenta il gruppo e ne fa il sigillo visivo delle riflessioni astrologiche e filosofiche del neo-platonismo; quello neoclassico rappresentato dalle opere del Canova a loro volta interrelate ai versi poetici di Ugo Foscolo[5].

Genthe, che con la sua produzione inserisce la fotografia in una lunga tradizione figurativa, esplora tutte le varianti di questo tema documentando il suo utilizzo coreografico, allestendo immagini che citano opere del passato, sperimentandone libere interpretazioni.

La prima generazione delle allieve Duncan è il gruppo delle sei ragazze tedesche dette *Isadorables* entrate appena bambine nella scuola fondata in Germania da Isadora con sua sorella Elizabeth (poi diretta da quest'ultima), fondatrici nel 1917 a New York della compagnia *Duncan Dancers* e poi attive come artiste e pedagoghe eredi del magistero della grande maestra (che dà loro il suo cognome). Per molti anni alcune di loro hanno tenuto in repertorio e trasmesso la breve coreografia *Les Trois Graces*[6] che Isadora aveva dedicato al

[5] Questa ripartizione, riscontrata a partire dall'analisi del corpus fotografico di Genthe, ha caratterizzato le tavole dell'*Atlante della fotografia di danza* dedicate alla formula delle Tre Grazie, pubblicate e analizzate nel volume *Grafie del corpo #02. Studi e ricerche sul rapporto tra fotografia e arti performative* (Marenzi, 2025).

[6] Ancora nel 1980 Agnes de Mille presenta la coreografia *Three Graces* interpretata da Gemze de Lappe, che era stata allieva di Irma Duncan e che avrebbe dedicato una parte della sua carriera a ricostruire il repertorio di Isadora. Introducendola, de Mille proietta una foto di Genthe con le

tema. Probabilmente rielaborata a partire dai movimenti creati per la scena finale del Baccanale del *Tannhäuser* wagneriano a Bayreuth nel 1904 su invito della vedova del maestro, la coreografia – nata prima della fondazione della scuola tedesca e brevemente descritta dalla stessa Isadora (Duncan, 1927: 62-66) – figura nei programmi di sala delle ragazze, interpretata da allieve sempre diverse e a lungo pubblicizzata da uno scatto di Genthe che riprende tre *Isadorables* in posa in interno. Sempre scattate in studio figurano poi nella Genthe Collection – conservata e digitalizzata dalla *Library of Congress* – delle immagini che riproducono quasi letteralmente le raffigurazioni antiche delle Tre Grazie. Ne sono protagoniste alcune allieve di Irma Duncan, una delle *Isadorables* che avrebbe a lungo insegnato prima in Russia, poi negli Stati Uniti. Di ispirazione botticelliana e canoviana sono invece alcuni scatti a danzatrici non identificate, indicate nella Collection come allieve di Elizabeth Duncan; ancora negli anni Trenta Genthe le riprende come Grazie ispirandosi all'artista veneziano il quale, oltre ad aver dedicato loro il suo celebre gruppo scultoreo, le aveva dipinte in movimento con dei veli sollevati ad arco sopra la figura centrale. Così Genthe fotografa queste giovani che riprende anche in un salto a tre aggiungendo la sua firma a un'altra tradizione visiva legata a quella delle Grazie ma molto specifica della presenza dei fotografi negli ambienti della pedagogia e della sperimentazione coreutica di inizio Novecento.

Il salto in cerchio è infatti una immagine di danza molto diffusa. Raffigura in modo quasi identico scuole di danza diverse tra loro e attraversa tanto la fotografia promozionale che quella artistica, al tempo ritenute conflittuali. Sempre le figure, in configurazioni a tre o a quattro, sono riprese all'aperto, indossano tuniche leggere e uniscono le loro mani in alto, sopra al cerchio. I piedi sollevati – uno appena staccato da terra l'altro piegato all'indietro – mostrano la modernità di un mezzo che mentre fa rivivere le figure antiche svela il prodigio tecnico dell'arresto del tempo presente. Uno dei primi e più celebri esempi di questa formula è uno scatto del ginevrino Frédéric Boissonnas, esperto di fotografia archeologica, che riprende così nel giugno 1910 le allieve di Jaques-Dalcroze, realizzando una immagine-simbolo a lungo utilizzata per copertine di libri e locandine di eventi interni ed esterni all'ambiente della ginnastica ritmica che la ha prodotta (Silvestri, 2025). La versione di Genthe (non datata) è di molto successiva. Il fotografo ha sicuramente visto questa e altre fotografie di danza in un volume tedesco del 1913 che gli è forse stato di ispirazione per i suoi fotolibri[7] (Marenzi, 2022), ma prima della sua versione di questa interpretazione fotografica del modello botticelliano realizzata con le allieve di Elizabeth, le stesse *Isadorables* erano state riprese in un simile salto dall'agenzia Underwood & Underwood sulla

Isadorables che danzano in cerchio sulla spiaggia, in una delle tante configurazioni della formula delle Tre Grazie. Una ripresa video mostra la presentazione e l'intera coreografia: https://www.youtube.com/watch?v=MnMrFPv-Gbk (26/05/2026).

[7] In particolare *The Book of the Dance* del 1916.

spiaggia di Long Beach a New York nel 1923. Come riportato dalla didascalia dell'immagine, le giovani provavano uno spettacolo programmato al Carnegie Hall (sul cui programma di sala troneggia una fotografia di Genthe scattata in studio molti anni prima) (Pietrisanti, 2025). C'è un asse del tempo, che lega la produzione fotografica primo-novecentesca alla fortunata tradizione iconografica del tema delle grazie, e c'è una circolazione di immagini e libri che dà vita a una tradizione tutta moderna in cui le tre figlie di Zeus rivivono non solo nelle opere degli artisti visivi, ma nei corpi stessi delle danzatrici che ne incorporano le movenze e i significati.



Fig. 2 – Tre Grazie. 1: 16 - Le Tre Grazie, Affresco, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. 2: Arnold Genthe, Irma Duncan dancers, s.d.. 3: Antonio Canova, Danzatrici, 1799. 4: Arnold Genthe, Elizabeth Duncan dancers and children, s.d.. Arnold Genthe, Isadora Duncan dancers. 1915-23. 6: Duncan Dancers at Carnegie Hall, 1923, programma di sala. 7: Antonio Canova, Le Tre Grazie, 1813-16. 8: Arnold Genthe, Elizabeth Duncan dancers (?), s.d. 9: Frédéric Boissonnas, ritmiste (Suzanne Pwerrottet, Annie Beck, Jeanne Allemand, Clara Brooke), 1910 ca. 10: Underwood & Underwood, Anna, Lisa e Margot Duncan, 1923. 11: Sandro Botticelli, Primavera (dettaglio), 1482 ca.

La Ninfa. Una fuga senza inseguitori e la bellezza del corpo in movimento

Aby Warburg, studiando la sopravvivenza dell'Antico nell'arte del Rinascimento italiano, ha parlato sin dai suoi studi giovanili (la tesi di dottorato del 1891 sui dipinti a tema mitologico di Botticelli) del ruolo degli accessori nella raffigurazione del movimento e della centralità di quest'ultimo, in quanto fattore espressivo, nel processo di rinascita dell'antichità classica al di là dei suoi elementi formali. La vitalità, gli impulsi emotivi, le forze della storia, l'espressione del corpo, si manifestano dunque attraverso la raffigurazione del movimento che grazie agli accessori appare amplificato, intensificato. I capelli della Venere che sorge dalle acque. Le vesti delle giovani che danzano in cerchio. I veli delle ninfe in fuga dagli assalti sessuali di satiri e dei.

Nelle fonti ovidiane – dalle cui descrizioni è stato possibile a Warburg riconoscere non solo i personaggi, ma le scene raffigurate nei quadri rinascimentali – nelle fonti del mitografo dunque appare una nitida descrizione della ninfa. Nell'episodio di Apollo e Dafne si vede infatti come la bellezza di lei sia data proprio dalla corsa e di come la tragica fuga si concluda, grazie all'aiuto divino del padre Peneo, con la sua metamorfosi in albero di alloro. Come la scena dipinta da Botticelli in *Primavera*, che mostra la trasformazione di Clori braccata da Zefiro nella dea Flora, queste narrazioni mostrano una azione (e nel quadro si assiste a un pionieristico effetto di scansione temporale con le due figure che rappresentano lo stesso personaggio in momenti diversi) le cui caratteristiche fisiche sono la corsa e la trasmutazione in elemento della natura.

Osservando la sua sopravvivenza nella cultura rinascimentale – compresi i dipinti di tema cristiano – Warburg aveva riconosciuto Ninfa nella schiava che porta la frutta nella *Nascita di San Giovanni* dipinta da Ghirlandaio[8]. Il movimento organico che coinvolge tutto il corpo, l'aria intorno alla figura, l'incedere, i veli scomposti immettono in questa ricorrenza decorativa uno spirito, una energia, un mistero. Una dea pagana in esilio dalla sua epoca, dice Warburg[9]. Tra tutte le figure che 'recitano' la scena raffigurata nell'affresco (parte del ciclo realizzato nella Cappella Tornabuoni a Santa Maria Novella), Ninfa 'danza'. Ai gesti e alle espressioni del volto contrappone il movimento del corpo. All'evocazione di un evento passato risponde col passo di chi attraversa l'eternità. Alla narrazione cristiana risponde con un paganesimo originario.

Questa Ninfa fatta di tempo e di movimento Warburg la cercherà in altre immagini[10]. Nella danza a lui contemporanea, dove le ninfe della mitologia tornano quasi ossessivamente, ne vedrà solo delle imitazioni.

---

[8] Come è noto, Warburg ne dibatte in un carteggio fittizio del 1900 con André Jolles tradotto in italiano da Maurizio Ghelardi in «Aut Aut» (2004).

[9] Si tratta di una celebre formulazione di Heinrich Heine che nel 1838 pubblicava *Die Götter im Exil* dove individuava la sopravvivenza degli dèi pagani nel mondo cristiano nelle forme di figure popolari della fantasia e del folklore. Sull'uso che ne fa Warburg in relazione a Ninfa si veda il saggio di Sigrid Weigel (2010: 177-202).

[10] Lo faranno anche altri studiosi che hanno proseguito e studiato la sua opera, come Didi-Huberman che, a partire dal suo volume *L'immagine insepolta* (ed. or. 2002, trad. it. 2006), ha poi pubblicato tra il 2002 e il 2017 (tra il 2004 e il 2022 per le edizioni italiane) tre volumi sul tema della Ninfa che raccolgono le riflessioni scaturite da quello studio.

Linda Selmin, analizzando la sprezzante reazione di Warburg alla danza di Isadora Duncan nel febbraio 1903, ha sottolineato l'inesperienza di questa che, nei suoi primi anni europei, presentava delle interpretazioni piuttosto estetizzanti dei suoi modelli figurativi, tra cui era centrale *La Primavera* di Botticelli: proprio l'oggetto di studio di Warburg. Anni dopo Isadora avrebbe parlato di quella (diffusissima) fonte di ispirazione nella sua autobiografia raccontando i tempi lunghi con cui, a Firenze, si esponeva a quel quadro innamorandosene, come colta anche lei dalle frecce di Cupido (Duncan, 1927b: 113). Pur avendo contemplato lo stesso dipinto, «il quadro che vide Duncan – scrive Selmin – non era lo stesso che vide Warburg» (Selmin, 2006: 100). Confrontando la reazione dello studioso con quelle della nascente critica di danza, Selmin introduce un'altra artista che in quegli anni si affermava sulle scene tedesche: Clotilde Von Derp, che nel 1912 il direttore del Dipartimento di incisioni del Museo di Dresda, Max Lehrs, suggeriva a Warburg di vedere in quanto artistica e 'botticelliana'. Descriverà quello spettacolo il futuro marito e *partner* di scena di Clotilde, Alexandre Sakharoff, ricordando come questa appariva portando dei fiori e attraversava il palco compiendo una azione semplice e magnifica allo stesso tempo, nella quale consisteva la sua performance. Su di lei, e in generale sulle pioniere della nuova danza europea e americana, scrivono i tanti autori di articoli e libri impreziositi da disegni e fotografie che lungi dall'avere un ruolo illustrativo, costituiscono una ulteriore scena d'azione per la nascente danza moderna. Molti fotografi, che trovano nei libri sulla danza una importante destinazione delle loro sperimentazioni, intrecciano le loro tecniche di arresto del tempo con quelle del movimento, che nella danza moderna includono, oltre alla codificazione di passi e salti, l'utilizzo in termini espressivi di gesti quotidiani come la camminata o la corsa. L'apparizione della figura della ninfa nelle coreografie si fa portatrice di questa ulteriore trasfigurazione di un movimento ordinario in gesto espressivo: una corsa che, come nel racconto mitico, rivela la bellezza del corpo, ma che si svolge qui senza inseguitori.

Genthe realizza molti scatti in cui sono riconoscibili i tratti della ninfa: la corsa, i veli che svelano le membra nude, l'ambientazione in natura che offre lo scenario della metamorfosi da corpo in fuga a elemento del paesaggio e spirito del luogo. In particolare con Anna Duncan, una delle *Isadorables*, sperimenta questa formula con cui la danzatrice si identificherà facendosi riprendere in modo simile anche da altri fotografi, stilisticamente lontani dall'immaginario arcadico (come il ritrattista e fotografo pubblicitario Nickolas Muray) (Marenzi, 2026). Per contro, Genthe riprende anche danzatrici meno 'colte', o almeno più note nel circuito del Vaudeville che in quello delle danze artistiche, nelle sembianze di Ninfa, proprio la figura fantasmagorica riconosciuta da Warburg nella schiava del Ghirlandaio. La stessa posa, la cesta sulla testa, i veli che scoprono il corpo: così ad esempio una danzatrice della compagnia di Marion Morgan appare in una serie di immagini che il fotografo realizza in studio a questo gruppo di vegetariane integraliste, seguaci della

Christian Science, famosissime nel circuito dei varietà americani (Camilletti, 2026).

C'è infine un territorio dove, nel segno della ninfa, convergono le temporalità e si mescolano storia, mitologia e attualità e i codici stessi della fotografia e della danza debordano in terreni ibridi dal punto di vista sia tecnico che poetico. È quello della produzione di Anne Brigman, fotografa appartenente al movimento della Foto-secessione americana. Nata nelle Hawaii, attiva in California, Brigman usa la natura della Sierra, priva di tracce umane e per questo sospesa in un tempo assoluto, non solo come scenario privilegiato della sua produzione fotografica – nella quale fa agire dei corpi nudi o appena velati tra gli elementi della natura selvaggia – ma come il luogo di cui lei stessa diventa lo spirito, calandosi nei tronchi degli alberi spaccati e immergendosi tra gli elementi nel doppio ruolo di fotografa e modella. Una esperienza visiva e performativa in cui le didascalie delle immagini portano i nomi di ninfe, amadriadi e divinità pagane, in un canto che fa della modernissima fotografia lo strumento per documentare le figure del mito e le tracce di una invisibile eternità.

Siamo ai confini della fotografia, che qui si mescola con la pittura e la poesia, e della danza, che appare come qualità della presenza più che come tecnica del movimento: in un terreno al crocevia tra il tempo dell'immagine, con le sue tradizioni e stratificazioni, e il tempo della storia, di cui la fotografia documenta, oltre che i fatti, gli impulsi, i contrasti, i desideri.



Fig. 3 – Ninfa. 1, 2: Arnold Genthe, Marion Morgan dancers, 1914-27 (totale e dettaglio). 3: Domenico Ghirlandaio, Cappella Tornabuoni, Nascita di San Giovanni Battista, 1486-90, dettaglio. 4: Sandro Botticelli, Primavera (dettaglio), 1482 ca. 5: Arnold Genthe, Anna Duncan dancing, sd. 6: Nickolas Muray, Anna Duncan dancing, 1925 ca. 7: Arnold Genthe, Anna Duncan dancing, sd.

Bibliografia

Clara, J. (1928), *Isadora Duncan*. Paris: Rieder.

Camilletti, E. (2026) *Marion Morgan Dancers' bigger plan. La danza pantomimica nel vaudeville vista da Arnold Genthe.* In Marenzi, S. (a cura di), *Grafie del corpo #03. Studi e ricerche sul rapporto tra fotografia e arti performative*, Roma: Edizioni Fotografiche. [in stampa].

Didi-Huberman, G. (2004) *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto.* Milano: Il Saggiatore (ed. or. 2002).

Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* Torino: Bollati Boringhieri (ed. or. 2002).

Didi-Huberman, G. (2009). *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*. Genova-Milano: Marinetti (ed. or. 1982).

Didi-Huberman, G. (2019) *Ninfa fluida. Saggio sul panneggio-desiderio.* Milano: Abscondita (ed. or. 2015).

Didi-Huberman, G. (2022) *Ninfa profunda. Saggio sul panneggio-tormenta.* Milano: Abscondita (ed. oiginale. 2017).

Duncan, I. (1927). *La Bacchanale de Tannhauser* (1904). In Duncan, I. (ed.), *Écrits sur la danse*. Paris: Grenier, 62-66.

Duncan, I. (1927b). *My life*. New York: Boni and Liveright.

Duncan, I. (1928). *The Parthenon* (1903-'04). In Duncan, I. (a cura di), *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts, 64-65.

Genthe, A. (1916). *The Book of the Dance*. New York: Mitchell Kennerley.

Giambrone, R. (2011). Il corpo isterico. Follia e disciplina nella danza contemporanea. *Danza e Ricerca*, 1, 71-90.

Marenzi, S. (2018). *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*. Spoleto: Editoria & Spettacolo.

Marenzi, S. (2020). *Nel prisma delle immagini. La cultura della danza nella fotografia di Arnold Genthe.* In Marenzi, S., Silvestri, S., e Pietrisanti, P. (a cura di), *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*. Roma: Editoriale Idea, 171-217.

Marenzi, S. (2022). Culture visive della danza. Le fotografie nei libri di Hans Brandenburg e Arnold Genthe tra Germania e America, *Teatro e Storia*, 43, 350-396.

Marenzi, S. (2025). *Formule e fonti dell'antico. Tre Isadorables in una fotografia di Arnold Genthe*. In Citti, G., Marenzi, S., Pietrisanti, F., Silvestri, S., (a cura di), *Grafie del corpo #02. Studi e ricerche sul rapporto tra fotografia e arti performative.* Roma: Edizioni Fotografiche 118-141.

Marenzi, S. (2026). *Il malinteso della Ninfa. Isadora, Anna e le fotografie della 'scuola Duncan'*. In *Grafie del corpo #03* [in stampa].

Marshall, J. (2002). *Performing hysteria. Charcot and the problem of theatrical representation.* In Rothaus, B. (ed.), *Proceeding of the Western Society for French History*, vol. 28. Denver: University Press of Colorado, 19-26.
Marshall, J. (2020) *Traumatic Dances of "the Non-Self": Bodily Incoherence and the Hysterical Archive.* In Braun, J. (ed.), *Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria.* Leuven: Leuven University Press, 61-86.
Pietrisanti, F. (2025). "Duncan dancers need whole beach for studio". Immagini di danza nella fotografia commerciale di Underwood and Underwood. *Grafie del corpo#2,* 142-147.
Selmin, L. (2006). Onda mnestica e corpo danzante: gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg. *Biblioteca Teatrale*, 78, 91-132.
Silvestri, S. (2025). Ginevra, 21 giugno 1910: nel cerchio delle Grazie. *Grafie del corpo#2,* 148-161.
Toepfer, K. (1997). *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935.* Berkeley: University of California Press.
Warburg, A., Jolles, A. (2004). La ninfa, uno scambio di lettere, *Aut Aut*, 322, 46-52. (ed. or. 1900).
Weigel, S. (2010). La "dea in esilio" di Warburg, *Aut Aut*, 348, 177-202 (ed. or. 2000).

Raimondo Guarino

Tempi del corpo, ritmo del lavoro

Abstract
Il saggio affronta l'influenza determinante che esercitano i mutamenti tecnologici del lavoro industriale sui valori e i principi del movimento scenico, a partire dalle considerazioni complessive di Karl Bücher in *Arbeit und Rhythmus*. Particolare attenzione viene dedicata alle conseguenze del taylorismo sul rapporto tra lavoro industriale e arte dell'attore nella biomeccanica. E, sul versante della cultura germanica, alle reazioni alla definizione meccanica del ritmo che generano importanti pratiche e posizioni critiche nella ginnastica e nella danza ispirate dalla *Körperkultur* (Bode, Klages).

Parole chiave: ritmo; corpo/incorporazione; misura; biomeccanica; lavoro.

Abstract
The essay examines the decisive influence of technological changes in industrial labor on the values and principles of stage movement, starting from Karl Bücher's comprehensive considerations in *Arbeit und Rhythmus*. Particular attention is paid to the consequences of Taylorism on the relationship between industrial labor and the art of the actor in biomechanics. It also focuses on the reactions to the mechanical definition of rhythm that generated important practices and critical positions in gymnastics and dance, inspired by *Körperkultur* in the German context (Bode, Klages).

Keywords: Rhythm; Body/Embodiment; Measure, Biomechanics; Work/Labor.

Lavoro e ritmo. Taylorismo e biomeccanica

In un discorso del giugno 1922, intitolato *L'attore del futuro,* il regista Vsevolod Mejerchol'd afferma: «In passato l'attore adattava la sua tecnica alla società a cui il suo lavoro era destinato. In futuro l'attore dovrà coordinare ancor più il suo lavoro con le condizioni della produzione» (Mejerchol'd, 1977: 61).

Il rapporto tra ritmo e lavoro attraversa l'intera modernità europea. Il ragionamento di Mejerchol'd lo cristallizza in una fase cruciale del processo rivoluzionario sovietico e delle sue conseguenze sull'arte teatrale. Dalla cultura industriale ottocentesca alle avanguardie teatrali del Novecento, il corpo diviene il luogo di confronto tra processi organici e razionalizzazione tecnica.

La sperimentazione postrivoluzionaria sembra allineare progresso e

rinnovamento artistico nelle tendenze pedagogiche e compositive della biomeccanica come tecnica del movimento scenico e studio del movimento umano, fino ad assimilare efficacia estetica ed efficienza produttiva. Questa assimilazione si consuma all'insegna del taylorismo, cioè dello studio del gesto produttivo come era stato praticato da Frederick Taylor nelle officine Ford (Taylor, 1911).

La relazione tra ritmo del lavoro industriale e mutamenti dell'espressione umana era stata argomentata nelle prime edizioni di *Arbeit und Rhythmus* di Karl Bücher (Bücher, 1896, 1899).

In *Arbeit und Rhythmus* Bücher individua nelle pratiche lavorative collettive l'origine del canto e della danza, ma l'affermazione del ritmo della macchina nel lavoro industriale provoca la degenerazione delle fonti ritmiche dell'espressione. Nella cultura sovietica fu il poeta ed economista rivoluzionario Aleksei Gastev (1882-1939) a sostenere l'applicazione del taylorismo alla trasformazione rivoluzionaria della produzione. Questo singolare sincretismo è alla base delle affermazioni di Mejerchol'd. Le proposte di Mejerchol'd all'attore del futuro rientrano nel clima di sperimentazioni sull'uso dei corpi che ha prodotto la fondazione dell'Istituto Centrale del Lavoro a Mosca nel 1920 e che ha coinvolto le arti del movimento e le loro trasformazioni nel flusso dei princìpi e delle esperienze che per tutti gli anni Venti vengono coltivate e condivise tra la cultura sovietica e il contesto germanico. Direzioni e contenuti teorici e operativi di questa corrente animano le intense e ripetute osservazioni di Ejzenštejn sul rapporto tra il taylorismo e la biomeccanica, alla cui pratica partecipa come collaboratore e assistente di Mejerchol'd (per Ejzenšttejn, biomeccanica e movimento espressivo, i testi in Ejzenšttejn, 2009; per il contesto delle arti del movimento nella cultura sovietica, Misler, 1999; e in termini più specifici sul taylorismo Misler, 2017: 160-179).

Filosofie del ritmo e culture del corpo

In ambito mitteleuropeo le contraddizioni tra *embodiment* del sistema del lavoro industriale e educazione fisica ed estetica del corpo identificate da Bücher si estremizzano. L'affermazione dell'organizzazione totale dell'economia del gesto nel tempo e nel ritmo del lavoro si profila come una mutazione irreversibile, ma anche come una degenerazione da arginare e correggere, specialmente nelle ricerche sui metodi di ripristino del comportamento naturale. In questa dimensione si inserisce la convergenza tra il metodo della ginnastica espressiva di Rudolf Bode e la filosofia del ritmo in Ludwig Klages. Le due misure del tempo, l'organica e la meccanica, sono contrapposte e correlate nei processi vitali si proiettano sul superamento della ginnastica ritmica nel metodo ginnico di Bode, che assume come fonte di riferimento i tempi del corpo vivente e dei fenomeni naturali antitetici rispetto al funzionamento della macchina.

L'affermazione del sistema di lavoro industriale, che ha determinato la riflessione di Bücher e le conseguenze del taylorismo sugli esperimenti del corpo scenico, viene descritta come avvento di un modello sociale e storico irreversibile in un saggio fondamentale, e ancora da valorizzare ai fini dello studio del contrappunto tra arte, società e tecnica nella prima metà del Novecento: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* di Ernst (Jünger, 1932). Ci muoviamo nell'orizzonte dell'opera di Jünger sul ripido e visionario versante di un terreno ambivalente, dove la visione della 'costruzione organica' planetaria celebra l'affermazione dell'operaio come tipo umano esecutore e protagonista della trasformazione della specie. Il senso dialettico e il bilancio di queste tensioni inducono anche a rileggere le potenzialità dialettiche inestinguibili di un testo dell'ultimo Heidegger, *La questione della tecnica* (Heidegger, 1957), dove la natura sistemica della mutazione ambientale provoca la *Herausforderung,* la sfida dell'appello alla natura di fronte all'impero della tecnica.

Le aporie del ritmo tra lavoro e condizione creativa nei fermenti della cultura di Weimar possono leggersi come sfida, come contesa nel campo della trasformazione dell'uomo europeo tra territori delle condizioni creative e sistemi di organizzazione totale e totalitaria. La rilevanza delle definizioni di espressione e ritmo nel pensiero di Ludwig Klages (1872-1956) viene adottata da Rudolf Bode (1881-1970) come valore discriminante nell'affermare la differenza della *Ausdrucksgymnastik* (ginnastica espressiva), da lui sperimentata e diffusa, dalla pratica della ginnastica ritmica di Jaques-Dalcroze (Bode, 1922; 1925). Il riferimento diretto alla questione del ritmo del lavoro secondo Bücher si trova in Bode (1925: 21). L'interesse di Klages per il movimento espressivo era a sua volta generato dal nesso tra grafologia e caratterologia, dallo studio del contrasto tra impulso e volontà nel gesto della scrittura e in altri territori del movimento. Nel terreno di questa regione si muovono le pratiche e gli esercizi che Bode studia come fondamenti del movimento organico e base di ogni attività terapeutica, pedagogica, funzionale, sportiva o artistica.

Su questo terreno l'espressione si associa alla condizione estatica, tema che è il centro di gravità di *Vom kosmogonischen Eros* di Klages (1922). L'immagine custodisce l'essenza, distilla la sostanza del fenomeno, la trasvaluta sottraendola all'opacità e alla singolarità della cosa, in una specifica sintesi di lontananza e chiarezza, che tiene aperto il varco tra l'interno e il sensibile. Estasi e sensibilità 'patica' (*patisch*) trasformano in Klages le sensazioni in un grado intensificato dell'esperienza. L'importanza del riferimento a Klages, che è necessario nella concezione della ginnastica espressiva di Rudolf Bode, porta alla luce un versante della *Körperkultur* che radicalizza le istanze antimoderniste di diversi movimenti pedagogici e artistici, in cui confluiscono le ricerche sulla nuova danza in Germania in parte riferibili all'orizzonte della *Ausdruckstanz* (Toepfer, 1997). Nella versione orale di questo intervento ho valorizzato anche la coincidenza della questione del ritmo e della scansione temporale del movimento con gli aspetti della tecnica fotografica le cui proposte intersecano

i rapporti tra pratiche ginniche e arte della danza, e che costituiscono un terreno di confronto oggettivo per il passaggio dall'influenza di Émile Jaques-Dalcroze e della ginnastica ritmica e la diffusione della ginnastica di Bode e delle pratiche della *Ausdruckstanz*. Per lo studio della documentazione fotografica della ginnastica ritmica rimando al contributo di Simona Silvestri in questi stessi atti. Ci interessa qui sottolineare la dialettica di attrazione e contrapposizione tra le visioni e le pratiche del movimento, che generano, come nella dialettica tra tempo organico e tempo meccanico di Klages, la nozione del dialogo e del conflitto tra tecnica e natura presente nel vivo delle pratiche espressive e delle relative concezioni progettuali, formative e performative. In questo territorio le pratiche del movimento materializzano opposte matrici fisiche e psichiche, che sono a loro volta leggibili nelle accezioni dell'uso dei corpi e nelle concezioni che li modellano.

Il fenomeno complessivo della *Lebensreform,* la riforma della vita che caratterizza la cultura mitteleuropea dalla fine dell'Ottocento al periodo tra le due guerre mondiali, non poteva non coinvolgere i diversi aspetti tecnici, performativi e associativi, morali, educativi ed estetici della cultura fisica, creando contrasto e opposizione al dominio della tecnica. Nello scenario di tali forze contrastanti, il ritmo definisce le sue mutate frequenze nelle visioni distopiche e utopiche che plasmano l'immaginario dalla narrativa al teatro e al film nella cultura di Weimar (una panoramica in Cowan, 2018). Le riflessioni contemporanee alle esperienze fondative della danza moderna, dall'impatto di Isadora Duncan in Europa allo sviluppo della ginnastica ritmica di Dalcroze, collocano le tendenze delle arti del movimento in una dimensione che necessariamente chiama in causa la trasformazione del corpo contemporaneo, tra lavoro, gioco, rappresentazione, civiltà, natura. Ricerca che mette in questione principi e metodi dell'azione fisica, e i cui territori distinti, come lo sport e la danza, recuperano senso e valore nell'interazione e nell'attrazione reciproca. Da un punto di vista sia pratico che teorico, la posizione di Rudolf Bode sostiene la necessità della ginnastica espressiva per il ripristino del gesto organico. Bode si è impegnato nella fondazione e diffusione del suo sistema di esercizi dal 1911 agli anni Venti, ricercando i nuovi princìpi dell'allenamento del corpo mossi dalla critica radicale alla ginnastica ritmica. Le formule ricorrenti nelle considerazioni e nelle motivazioni degli esercizi ginnici di Bode sul movimento organico coinvolgono la dialettica tra spirito *(Geist)* e anima (*Seele*), che si proietta sull'opposizione tra ritmo (*Rhythmus*) e battuta (*Takt*). Il saggio di Klages che sviluppa l'opposizione tra ritmo e battuta appare per la prima volta nella raccolta degli interventi di un convegno sull'educazione del corpo tenutosi a Berlino nel 1922, che ospita anche testi di Laban e Bode (Pallat–Hilker, 1923). L'intervento di Klages, intitolato *Vom Wesen des Rhythmus*, sviluppa le premesse concettuali del ritmo nel movimento espressivo, collegandole ai processi vitali come a quelli artistici. «Il valore intuitivo di ogni configurazione sia naturale che artistica coincide col suo contenuto ritmico e si esaurisce in esso. Tutti gli altri problemi che ci possono essere riguardano la tecnica, non l'essenza» (Klages, 1934: 57).

Nell'energia dell'organico la materia vivente diventa operabile, efficiente, significante, liberata dalle distorsioni e dalle mediazioni della volontà, dalle interferenze del *Geist*, dalla meccanicità della battuta come scansione quantitativa. Nel pensiero e nella pratica di Bode, il linguaggio di Klages avvalora la trasparenza dell'impulso come radice interna e organica del ritmo del movimento umano e delle sue creazioni, composizioni e trasformazioni.

Loheland

La testimonianza più ricca delle intersezioni tra territori e pratiche è rappresentata dagli scritti di Fritz Winther (1881-1962), un letterato che studia il senso culturale dei metodi ginnici. Gli studi di Winther sono consegnati alla sequenza delle edizioni (cinque tra il 1914 e il 1923) di *Körperbildung als Kunst und Pflicht* (*L'educazione del corpo come arte e dovere*), scritte con la collaborazione della moglie Hanna Feldten, sposata nel 1913. Winther scrive con Hanna anche *Lebendige Form* (*Forma vivente*) (Winther, 1920) che riflette sulla determinante trasversalità del ritmo nella ginnastica, nella danza e nello sport. In *Lebendige Form* di Winther l'osmosi tra esperienze e fenomeni, documentata in *Körperbildung,* viene trattata alla luce dell'applicazione del ritmo come principio generatore universale. Tra i metodi ginnici, grande attenzione viene dedicata ai fondamenti e alla portata della ginnastica praticata nella comunità di Loheland. Loheland è la località dell'Assia vicina a Fulda che dà il nome alla comunità femminile fondata da Louise Langgaard e Hedwig von Rohden nel 1919, derivata da un Seminario per la Ginnastica Classica creato con matrici evidentemente duncaniane nel 1912 a Kassel. Nella comunità fondata nel 1919, vengono coltivate diverse traiettorie formative che comprendono l'agricoltura, l'architettura rurale, la manifattura artigianale di oggetti per la casa e la persona, la danza e la fotografia. Gli studi su Loheland si sono sviluppati negli ultimi decenni, anche in relazione alla coincidenza del centesimo anniversario della fondazione con il centenario del Bauhaus. Non si tratta di due realtà parallele, ma di due interpretazioni della formazione artistica fortemente e oggettivamente interattive, come dimostrano gli intrecci dovuti alle esperienze condivise che segnano i primi anni dello sperimentalismo di Walter Gropius e dei suoi collaboratori nel progetto del Bauhaus (si vedano gli studi di Ackermann. 2019; Adam–Schöne, 2019). E che sono attestate anche nella partecipazione delle fondatrici di Loheland ai convegni sul valore pedagogico della cultura del corpo (Pallat–Hilker, 1923)]. Danza e sport, negli esercizi delle ragazze di Loheland, non sono collegati come discipline o istituzioni ma come forme di vita armonizzate da una filosofia concreta e da una ricerca ambientale coerente alla convergenza tra comunità e insediamento, e quindi generata da un contesto di convivenza. Loheland viene definita nel materiale informativo del 1929 con la piena estensione e il pieno riconoscimento delle sue molteplici attività: «*Loheland in der Rhön, Schule für*

deutsche Gymnastik, Landbau und Handwerk, anerkannt von Reichsverband Deutscher Turn-Sport und Gymnastik. Lehrweise von Rohden – Langgaard. Gegründet in Kassel in 1912» («Scuola per la ginnastica tedesca, l'architettura rurale e l'artigianato, riconosciuta dalla Federazione tedesca delle associazioni ginnico-sportive. Metodo Rohden-Langgaard, fondata a Kassel nel 1912»). La ricognizione dei materiali documentari e contributi saggistici su Loheland in Fischer, Köhn, 2007).

La sintesi di Loheland appartiene alla vasta e ramificata diffusione di sintesi locali ed eterotopìe realizzate che ripensano tempi e spazi di lavoro e di espressione conciliando tecnica e ambiente. Una direzione opposta alla mobilitazione totale che investe e uniforma tecnica, lavoro e arti nella configurazione di forma e dominio di *Der Arbeiter*.

Bibliografia

Ackermann, U. (2019). *"Bodies drilled in Freedom". Nudity, Body Culture and Classical Gymnastics in Early Bauhaus.* In Otto, E., Rössler, P. (eds.). *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York: Bloomsbury Visual Arts: 25-48.

Adam, H., Schöne, S. (2019). *Ausdruckstanz und Bauhausbühne*. Hannover, Museum August Kestner: Michael Imhof Verlag.

Bode, R. (1922). *Ausdrucksgymnastik*, München: Beck.

Bode, R. (1925). *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*. Jena: Diederichs.

Bücher, K. (1896). *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig: Hirzel. Seconda edizione ampliata Leipzig: Teubner, 1899.

Cowan, M. (2018). *Technology's Pulse: Essays on Rhythm in German Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ejzenštejn, S.M. (2009). *Sulla biomeccanica*. A cura di A. Cervini. Roma: Armando.

Fischer, I. und Köhn, E. (2007). *Lichtbildwerkstatt Loheland. Fotografien 1919-1939.* Berlin: Bauhaus-Archiv.

Guarino, R. (2022). *L'immagine e la luce dell'archetipo*. *Teatro e Storia*, 43: 397-411.

Heidegger, M. (1957). *Die Frage nach der Technik* (1953). In ID., *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, (trad. It. *Saggi e discorsi*). Milano: Mursia 1976.

Jünger, E. (1932). *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt. (ed. it. a cura di Quirino Principe), Parma: Guanda, 2004.

Klages, L. (1934). *Vom Wesen des Rhythmus*. Kempen auf Sylt: Kampmann (I edizione in Pallat, L., Hilker, F. (eds.) (1923).

Mejerchol'd, V.E. (1977). *L'ottobre teatrale (1918-1939)*. A cura di F. Malcovati. Milano: Feltrinelli.

Misler, N. (1999). *In principio era il corpo. L'arte del movimento a Mosca negli anni '20.* Milano: Electa.

Misler, N. (2017) *The Russian Art of Movement. 1920-1930*. Torino: Allemandi.

Pallat, L., Hilker, F. (1923). *Künstlerische Körperschulung*. Breslau: Hirt.

Taylor, F.W. (1911). *The Principles of Scientific Management*. New York: Harper.

Toepfer, K. (1997). *Empire of Ecstasy*. Berkeley: University of California Press.

Winther, F. (1914-1923). *Körperbildung als Kunst und Pflicht*. München: Delphin Verlag.

Winther, F. (1920), *Lebendige Form, Rhythmus und Freiheit in Gymnastik, Sport und Tanz*. Karlsruhe: Braun.

Anna Pompei

La rappresentazione del tempo nelle lingue del mondo

ABSTRACT
L'articolo delinea un quadro generale, necessariamente sintetico, del rilievo che la nozione di tempo ha all'interno della linguistica. Dopo un breve accenno alla rilevanza della diacronia nella costruzione della disciplina, ci si focalizza sulla diversa realizzazione di presente, passato e futuro nelle lingue del mondo, ci si sofferma sulla nozione di tempo in morfologia e se ne chiariscono similitudini e differenze con la nozione di aspetto morfologico, con un breve cenno finale all'aspetto lessicale.

PAROLE CHIAVE: diacronia; tempo deittico; tempo anaforico; tempo verbale; aspetto.

ABSTRACT
This essay provides a general and necessarily concise overview of the significance of the concept of time within linguistics. After a brief mention of the importance of diachrony in the development of the discipline, the focus shifts to the different ways in which present, past, and future are expressed in the world's languages. The essay then examines the concept of tense in morphology and clarifies its similarities and differences with morphological aspect, concluding with a brief mention of the lexical aspect.

KEYWORDS: Diachrony; Deictic tense; Anaphoric tense; Verb forms; Aspect.

Introduzione

In questo contributo vorrei fornire un quadro generale, necessariamente sintetico, del rilievo che la nozione di tempo ha all'interno della linguistica. Mi concentrerò, in particolare, più su come funzionano le lingue che sul ruolo che il concetto di tempo ha avuto nella costruzione della disciplina.

È noto, in effetti, che la linguistica si è costituita come disciplina a partire dallo sviluppo della linguistica storica (Morpurgo Davies, 1994: 11) – linguistica comparativa, o *Indogermanistik* o glottologia, come si usa dire in Italia, sulla scorta di Graziadio Isaia Ascoli (De Felice, 1954: 27) – all'interno della quale il tempo è il primo fattore a cui viene imputato il cambiamento linguistico. Nel XIX secolo si sviluppa, infatti, il metodo comparativo fono per fono, messo a punto soprattutto dal danese Rask (1818), che porterà alla ricostru-

zione dell'indoeuropeo e alla definizione di una famiglia linguistica – quella indoeuropea, appunto – modellata nel 1861 da August Schleicher proprio con l'immagine dell'albero (*Stammbaumtheorie*), che affonda le proprie radici nella protolingua (*Ursprache*), da cui si dipartono vari rami, alcuni uniti da nodi comuni (*Grundsprachen*), come quelli che legano le lingue indo-iraniche e quelle balto-slave. Con il metodo della glottocronologia (o lessicostatistica), a partire dal 1951 Swadesh avrebbe cercato addirittura di stabilire la profondità temporale della separazione di due lingue su base logaritmica.

Seguendo la distinzione strutturalistica tra linguistica diacronica e linguistica sincronica (Lepschy 1994: 425-427), vorrei qui concentrarmi, piuttosto, sulla seconda – detta anche linguistica teorica, o generale – cercando di sviluppare tre punti, relativi a che cosa ci dicono le lingue storico-naturali circa la concezione del tempo: a) differenza nella realizzazione del passato, del presente e del futuro; b) che cos'è il tempo nelle lingue storico-naturali e come viene codificato; c) differenza tra rappresentazione soggettiva e oggettiva della temporalità.

Differenze nella realizzazione del passato, del presente e del futuro

Uno dei tratti distintivi delle lingue storico-naturali, sul piano semiotico, è che si tratta di codici caratterizzati dalla proprietà della narratività (Simone, 1995: 71-74). Più precisamente, la capacità – che sembra essere sostanzialmente tipica del linguaggio verbale, con la parziale eccezione delle lingue gestuali per sordi – di citare, mediante discorso diretto e indiretto, libero o riportato, ha permesso lo sviluppo della narrazione (Hockett, 1968; De Mauro, 1982; Blanche-Benveniste, 1991).

Questa proprietà ha avuto un enorme peso nell'evoluzione culturale e nell'accumulo di una memoria tramandabile. In una prospettiva funzionalistica, alla narratività si deve lo sviluppo del tempo passato nelle lingue del mondo. A giudicare dai risultati degli studi tipologici, oltre che a narrare le lingue servono soprattutto a produrre enunciati, ossia frasi dotate di una forza illocutiva, nei termini della teoria degli atti linguistici sviluppata da Austin (1962) e Searle (1969), ossia a fare domande e richieste, a dare ordini, ad esclamare, e così via. A questa funzione si lega, invece, il ricorso al tempo presente. La centralità della funzione narrativa, unita alla rilevanza delle funzioni illocutive, determina, anzitutto, che nella maggior parte delle lingue del mondo la reale distinzione temporale sia stata considerata quella tra passato e non-passato (Lyons 1968: 306-311). Questo significa che, nelle lingue in cui le differenze temporali sono espresse, esistono più spesso marche morfologiche per caratterizzare l'opposizione del passato rispetto al non-passato, di solito con marcatezza delle forme passate (it. *cammin-o ~ cammin-a-v-o*; gr. ant. βαίνω *baín-ō ~* ἔβαινον *é-bain-o-n*; ingl. *walk ~ walk-ed*; cfr. Dahl, 1985: 117). L'espressione del futuro, invece, è molto spesso legata a processi di grammaticalizzazione (Meillet,

1912), ossia di passaggio in diacronia dal lessico alla grammatica di forme verbali che si svuotano del loro valore semantico per divenire operatori funzionali e, secondariamente, a volte addirittura marche flessive, seguendo dei precisi percorsi. Le possibilità di formazione del futuro più frequenti nelle lingue del mondo (Bybee, 2015: 122-123; 145-146) sono quelle elencate in (i-iii):

i. Verbi che esprimono desiderio e volontà (*volition futures*)
ii. Verbi che esprimono una modalità deontica (*obligation futures*)
iii. Verbi che esprimono movimento (*movement futures*)

Un esempio del primo tipo (i) è la formazione perifrastica del futuro inglese mediante il verbo *will* (p.e. *I will tell John* 'lo dirò a Giovanni'), a partire dalla forma di antico inglese *willan* (1), che denotava un desiderio, con significato molto simile a quello di *want* in inglese moderno:

(1) (Bybee, 2015: 118)

Hwyder wilt *þu gangan? Min Drihten, ic* wille *gangan to Rome.*

'Dove vuoi andare? Mio Signore, voglio andare a Roma'

(*The Blicking Homilies* 191; IX-X sec.)

Già in medio inglese l'uso del verbo si estende a contesti in cui è implicata l'espressione della volontà e, soprattutto, dell'intenzionalità; a partire dal primo inglese moderno *will* comincia a essere utilizzato con l'idea di 'predizione', uso che diventa sempre più frequente e poi si generalizza (2):

(2) (Bybee, 2015: 119)

I fear he will *prove the weeping philosopher…*

'Temo che diventerà una lagna di filosofo…'

(Shakespeare, *The merchant of Venice*, I-II, 48-49; XVI-XVII sec.)

La generalizzazione della forma in contesti in cui assume significati che prima non aveva, con costante incremento di frequenza nella nuova funzione, è solo il punto di arrivo di un processo che comporta anzitutto la desemantizzazione, ossia la perdita graduale del significato originario, quello di 'desiderare, volere'. Nella fattispecie, un meccanismo inferenziale promuove in diacronia un graduale passaggio dal significato di desiderio/volontà all'intenzionalità, alla predizione: nel giusto contesto, voler compiere un'azione può essere interpretato dal ricevente come avere intenzione di farla, avendolo pianificato; nel giusto contesto, 'avere intenzione' di compiere un'azione può essere inteso come pre-

dizione del fatto che il mittente 'farà' effettivamente quell'azione in futuro. Alla desemantizzazione si accompagna la decategorizzazione, vale a dire la perdita dei tratti prototipici dei verbi lessicalmente pieni (in questo caso la marca flessiva alla terza persona singolare e la capacità di reggenza di un oggetto diretto, essendo possibile esclusivamente la cooccorrenza con l'infinito di un altro verbo, non preceduto da *to*), cui si aggiunge, talora, l'erosione fonetica (p.e. *I'll tell John* 'lo dirò a Giovanni'). Un analogo meccanismo di grammaticalizzazione – con medesimo passaggio in diacronia dal significato di 'desiderare, volere' al valore di operatore per l'espressione del futuro – si riscontra per il verbo *ville* in danese, ma anche per θέλω *thélō* in greco moderno, nonché nella formazione del futuro analitico di altre lingue della penisola balcanica, come il rumeno, che presenta una perifrasi con ausiliare riconducibile al latino *volo* (3):

(3) (Iliescu, Mourin, 1991: 449-450)

Voi *cînta*

'Canterò' (*lit.* 'Voglio cantare')

Il secondo percorso di grammaticalizzazione del futuro (ii) è esemplificabile con quanto è avvenuto nel passaggio dal latino alle lingue romanze diverse dal rumeno, le quali presentano una nuova forma di futuro sintetico, riconducibile al valore deontico che il verbo latino *habeo* (*lit*. 'ho') poteva acquisire in cooccorrenza con l'infinito (soprattutto a partire dall'epoca augustea). In questo caso, la grammaticalizzazione consiste nel passaggio di *habeo* da forma lessicale a suffisso flessivo, ma è possibile individuare parimenti un processo di desemantizzazione (perdita del significato possessivo e poi anche del valore deontico), di decategorizzazione (limitazione alla cooccorrenza con l'infinito, con irrigidimento nell'ordine finale (4a)), di generalizzazione della costruzione, fino all'erosione fonetica che riduce le forme del presente indicativo del verbo allo *status* di suffisso (4b; *i.a*. Nocentini, 2001), con dissimilazione della vocale tematica nei verbi di prima coniugazione in italiano e francese:

(4) a. [*cantare habeo*]

b. > **kantarájo* > *cantaráo* > it. *canterò* / fr. *chanterai* / sp. *cantaré* / port. *cantarei*

Da un punto di vista tipologico, la strategia (ii) di formazione del futuro è poco frequente (Heine–Kuteva, 2002: 242-243) al di fuori delle lingue romanze (ma cfr. p.e. ghego *kam me shkrue* 'scriverò'). Il passaggio cognitivo da modalità deontica a espressione del futuro può seguire un percorso che include l'inferenza dell'intenzionalità come prodromo del valore di predizione o essere più direttamente legato alla proiezione nel futuro di uno stato di cose non ancora realizzato (cfr. Bybee *et al.* 1994: 261-263).

Un esempio del terzo tipo (iii) di formazione analitica del futuro può essere costituito dalla perifrasi *be going to* in inglese. In questo caso è possibile pensare anzitutto a un processo di rianalisi (Hopper–Traugott 1993: 32-33), ossia di cambiamento dei confini della struttura, con particolare riferimento all'unità sintattica cui appartiene *to* (5):

(5) (Napoli, 2019: 62)

a. [*I am going* [to *leave*]] 'Sto andando al fine di partire'

>

b. [[*I am going* to] *leave*] 'Sto per partire'

La prova della riparentesizzazione che la rianalisi comporta è data dalla forma *gonna* in luogo di *going to*, dovuta a erosione con univerbazione resa possibile proprio dal venir meno del confine sintagmatico tra *going* e *to*. Nell'irrigidimento della struttura nella forma progressiva consiste, in questo caso, la decategorizzazione (in altri casi si ha comunque una restrizione al tempo presente o all'aspetto imperfettivo), mentre la desemantizzazione risiede nella perdita del valore di movimento direzionato verso una Meta, che può implicare lo sviluppo dell'idea di predizione o mediante l'inferenza pragmatica dell'intenzionalità o, piuttosto, attraverso un passaggio metonimico dall'espressione dell'avvicinamento nello spazio a quella dell'aspetto incoativo, che codifica la fase iniziale di un'azione (cfr. Heine *et al.*, 2017: 16)[1]. Un meccanismo del tutto simile è alla base della formazione del futuro imminenziale in francese (p.e. *Je vais partir* 'Sto per partire'), ma anche delle formazioni che si stanno affermando ora in italiano, del tipo *andare a*, le quali esprimono con ogni probabilità l'imminenza, magari a partire da contesti procedurali, come quelli della realizzazione delle ricette di cucina (Dessì Schmid–Momma, 2024).

Che cos'è il tempo nelle lingue storico-naturali e come viene codificato

Nelle lingue storico-naturali il tempo è definibile, genericamente, come una nozione grammaticale, che, a seconda delle diverse prospettive teoriche, può essere considerata una *testa funzionale* (grammatica generativa), un *gram* (tipologia) o anche, semplicemente, una *categoria* (grammaticale), con termine ereditato dall'apparato concettuale della filosofia antica. Come tale, il tempo è di solito espresso morfologicamente – come in italiano – nel qual caso si parla di categoria *scoperta* (Simone, 2024: 222-223). Sin da Aristotele (Aristo-

[1] Viceversa, i verbi di movimento che indicano provenienza da un'Origine di solito sono legati all'espressione del perfetto e del passato immediato (p.e. fr. *Je viens de manger* 'Ho appena mangiato').

tele, *Poetica* 1457[a]10-23; *De interpretatione* 16[a]19-16[b]25) la categoria (accidentale) del tempo è attribuita al verbo (ῥῆμα *hrêma*).

Gli studi tipologici, tuttavia, hanno mostrato due interessanti eccezioni a questa tendenza generale. La prima, e forse più sorprendente, è che esistono lingue in cui il tempo può essere – anche se con frequenza di molto minore – ascritto al nome (6-7)[2]:

(6) (pitta pitta, lingua australiana; Blake, 1987: 60)

ngamari-ngu	*karnta*	*ngartu-nga*	*kankari-marru-ngu*
mother-FUT.NOM	go	nardoo-purp	knife-having-FUT.NOM

'Mother will go for (to get) nardoo with a knife'

(7) (guarani, tupi-guarani; Nordlinger–Sadler, 2004: 782)

a. *O-va-ta* *che-róga-kue-pe*
3s-move-FUT 1s-house-PST-in
'He will move into my former house'

b. *A-va-va'ekue* *hóga-rã-pe*
1s-move-PST 3s.house-FUT-in
'I have moved into his future house'

In (6) si ha la marca temporale sulla seconda forma del verbo in una serializzazione, e anche sul nome che funge da soggetto, come forma di accordo. In (7), il tempo è codificato sul verbo, ma esistono anche delle marche temporali sul nome, che indicano, peraltro, un riferimento temporale diverso.

La seconda particolarità, più nota, è che esistono lingue – segnatamente quelle isolanti – che non realizzano alcuna distinzione temporale. In cinese, ad esempio, 'Andrò a comprare dei libri' si può dire semplicemente come in (8), nel qual caso il valore temporale si evince dal contesto, ossia pragmaticamente; in alternativa, il riferimento temporale può essere codificato da un avverbio, ad esempio avente il significato di 'domani' (9):

[2] Simone (2008) parla di 'coefficienti verbali nei nomi'; cfr. anche Simone e Pompei (2007).

(8) 我 去 买 书
wǒ *qù* *mǎi* *shū*
io andare comperare libro
'Andrò a comprare dei libri'

(9) 明天 我 去 买 书
míntiān *wǒ* *qù* *mǎi* *shū*
domani io andare comperare libro
'Domani andrò a comprare dei libri'

Il riferimento temporale mediante un avverbio o altri elementi lessicali si può avere non soltanto nelle lingue come il cinese, in cui il tempo costituisce una categoria coperta, ossia non codificata mediante morfemi dedicati. Anche in lingue come l'italiano, in cui il tempo è una categoria scoperta e l'espressione del futuro ha forme dedicate, soprattutto nella varietà neostandard si incontra il cosiddetto *praesens pro futuro* (Berruto, 1987: 70), ossia si verifica il ricorso a una forma non dedicata del verbo – quella del presente, appunto – per esprimere uno stato di cose collocato nel futuro, con riferimento temporale chiarito mediante un elemento lessicale (p.e. Domani vado *a comprare dei libri*).

Mentre non viene codificato il tempo, in cinese può essere marcato l'aspetto, ad esempio l'aspetto perfettivo mediante la particella 了 *le* (10)[3]:

(10) 我 吃 了 晚饭
wǒ *chī* le *wǎnfàn*
'Ho mangiato la cena'

Rappresentazione soggettiva e oggettiva della temporalità

Quando il tempo è codificato sul verbo, la sua rappresentazione si interseca strettamente con quella dell'aspetto, in forma diversa a seconda delle lingue. Per questo si deve distinguere il tempo come nozione grammaticale dai cosiddetti tempi verbali, ossia dalle forme che la flessione del verbo presenta:

[3] Le particelle aspettuali in cinese non sono marcate sul verbo. Il fatto che le categorie come tempo e aspetto afferiscano più latamente alla predicazione e quindi alla dimensione frasale è rappresentato nel cosiddetto *Split* dell'*IP* in grammatica generativa (Pollock, 1989), in cui aspetto e tempo costituiscono proiezioni funzionali a sé stanti.

Piano temporale	Tempo verbale
presente	*presente*
passato	*imperfetto* *passato remoto* *passato prossimo* *trapassato prossimo* *trapassato remoto*
futuro	*futuro semplice* *futuro anteriore*

Fig. 1 – Piani temporali e tempi verbali in italiano
(indicativo; adattato da Bertinetto, 1991: 15).

L'espressione linguistica del tempo funziona in senso topologico (Bertinetto, 1991: 13), cioè situa gli eventi anzitutto in relazione al momento dell'enunciazione (ME), che costituisce il centro deittico (*nunc*). Come è facilmente esemplificabile utilizzando la rappresentazione convenzionale del tempo come linea retta orientata da sinistra a destra, da questo punto di vista – tempo *deittico* o *assoluto* – il presente è dato dalla semplice coincidenza del piano temporale del momento dell'avvenimento (MA) di cui si parla con il ME (11b), mentre il passato è dato dalla precedenza di MA rispetto a ME (11a) e il futuro dalla posposizione di MA (11c):

(11) Tempo deittico o assoluto

a. *Antonio è uscito* (passato)
MA → ME

b. *Antonio sta uscendo* (presente)
MA = ME

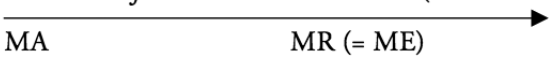
c. *Antonio uscirà* (futuro)
ME → MA

La proprietà della narratività e quella, strettamente collegata, della citazione rendono necessaria, tuttavia, anche una rappresentazione più complessa delle relazioni tra avvenimenti, in cui si deve tener conto anche di un momento di riferimento (MR) al fine di ordinarli non soltanto rispetto al ME, ma anche

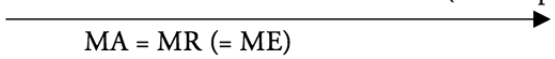
tra di loro. La categoria del tempo viene definita, in questo caso, *relativa* (o *anaforica*; 12):

(12) tempo anaforico o relativo

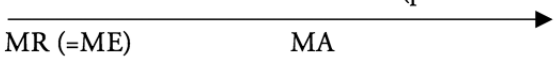
a. *Maria mi riferisce che Antonio è uscito* (anteriorità nel presente)



b. *Maria mi indica che Antonio sta uscendo* (contemporaneità nel presente)



c. *Maria mi avverte che Antonio uscirà* (posteriorità nel presente)



Negli esempi in (12) il MR coincide con il ME, come mostra l'uso del presente (*riferisce* in (12a); *indica* in (12b); *avverte* in (12c)). Per quanto concerne il MA, però, gli stessi tempi verbali che codificano il tempo assoluto in (11) servono a esprimere il tempo relativo in (12): il passato prossimo *è uscito* codifica il passato in (11a) e l'anteriorità nel presente in (12a); il presente (progressivo) *sta uscendo* esprime, appunto, il presente come tempo assoluto in (11b) e la contemporaneità nel presente come tempo relativo, in (12b); *uscirà* marca il futuro come tempo assoluto (11c) e la posteriorità nel presente come tempo relativo (12c). Alcuni tempi verbali (Fig. 1), invece, possono codificare esclusivamente il tempo relativo, e precisamente il valore di anteriorità, nel passato (trapassati) e nel futuro (futuro anteriore)[4]. In generale, la ricchezza di tempi verbali per esprimere il piano temporale del passato – piuttosto comune nelle lingue del mondo (Dahl–Velupillai, 2013b) – risponde non solo a sottili distinzioni temporali, come quelle legate al tratto [±REMOTO] a cui si può ricondurre, ad esempio, la selezione del passato remoto vs. il passato prossimo, ma anche a fattori aspettuali.

[4] Va ricordato che la codificazione delle possibili distinzioni relative al piano temporale del futuro in italiano è difettiva, in quanto la posteriorità nel passato è espressa mediante il tempo verbale del condizionale passato (*Maria mi avvertì che Antonio* sarebbe uscito). L'unica funzione del futuro anteriore ne implica, probabilmente, anche la scarsa frequenza di occorrenza. Per ragioni di economia, del resto, come è possibile utilizzare il tempo verbale presente in funzione di futuro (cosiddetto *praesens pro futuro*), sia come tempo assoluto sia come tempo relativo, così l'anteriorità nel futuro, oltre che con il futuro anteriore, può essere espressa anche dal passato remoto (che esprime l'anteriorità nel presente) e dal futuro semplice (p.e. *Se Antonio* sarà uscito/uscirà/è uscito, *Maria mi avvertirà*). Osservazioni analoghe valgono per i trapassati. Come è noto, il trapassato remoto non ha alcun uso al passivo in italiano contemporaneo, mentre scarsissimo è l'impiego all'attivo, esclusivamente in frasi temporali che esprimono l'anteriorità rispetto a un passato remoto (p.e. *Appena Antonio* fu uscito*, Maria mi avvertì*).

Aspetto morfologico (e lessicale)

Nel suo fondamentale saggio *Aspect*, Comrie (1976: 3) distingue le categorie del tempo e dell'aspetto (morfologico) sottolineando che, mentre la prima colloca un evento sull'asse temporale rispetto al momento dell'enunciazione[5], «aspects are different ways of viewing the internal temporal constituency of a situation». In altre parole, mentre la categoria del tempo ha la funzione di collocare cronologicamente un evento rispetto al ME (tempo assoluto) e di delineare la rete di rapporti temporali in cui esso è inserito (tempo relativo), la categoria dell'aspetto corrisponde al modo in cui uno stato di cose viene presentato dal parlante. Si contrappongono, così, una concezione più oggettiva e una più soggettiva del tempo. All'interno del sistema di tempi verbali dell'italiano, ad esempio, la differenza aspettuale tra imperfetto e altre forme del passato (remoto e prossimo) è data dal fatto che, a parità di collocazione – oggettiva – dell'avvenimento sul piano temporale del passato (Fig. 1), questi tempi verbali codificano la differenza aspettuale fondamentale, tra una concezione imperfettiva e una perfettiva di uno stato di cose (Fig. 2)[6]:

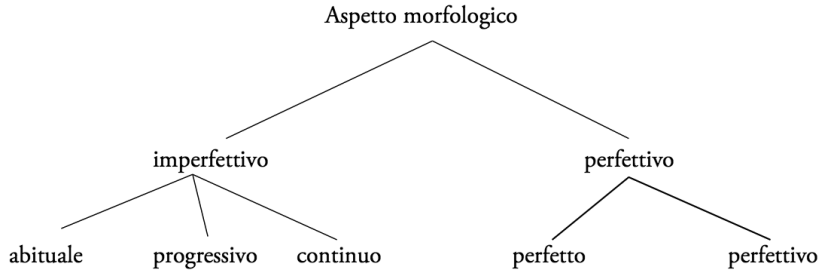


Fig. 2 – Aspetto morfologico (adattato da Bertinetto, 1991: 41).

L'aspetto imperfettivo presuppone una prospettiva 'interna' allo stato di cose, presentato come costituito da fasi successive, in cui è possibile focalizzare un istante (13); l'aspetto perfettivo, al contrario, presenta una prospettiva 'esterna' allo stato di cose, visto nella sua globalità (14) ed eventualmente caratterizzato da rilevanza nel presente (15):

[5] Cfr. Comrie (1976: 1): "Tense relates the time of the situation referred to to some other time, usually to the moment of speaking".

[6] La sua precipua funzione aspettuale non impedisce che l'imperfetto abbia anche la funzione di esprimere la contemporaneità nel passato, come tempo relativo (*Maria mi avvertì che Antonio* stava uscendo); le due funzioni, anzi, sono strettamente connesse. Circa la soggettività della categoria dell'aspetto, Comrie (1976: 4) osserva che uno stesso parlante si può riferire a uno stesso stato di cose una volta con una forma perfettiva e subito dopo con una forma imperfettiva (progressiva) esemplificando con la frase "John *read* that book yesterday; while he *was reading* it, the postman came": mentre nella prima frase la lettura di John è presentata come un evento chiuso, nella seconda frase questo stesso evento è presentato come aperto e costituito da fasi successive, in cui si inserisce l'arrivo del postino.

(13) *Lo scorso anno Mario* scriveva *un libro quando sono andata a trovarlo*.

(14) *Lo scorso anno Mario* scrisse *un libro*.

(15) *Lo scorso anno Mario* ha scritto *il libro che ora ha vinto il premio Strega*.

L'aspetto *perfettivo* (iperonimo), in effetti, si distingue in perfettivo vero e proprio (14) e perfetto (15)[7]. La corrispondenza in italiano con i tempi verbali del passato remoto e del passato prossimo, rispettivamente, è coerente con il tratto [±REMOTO] cui fa riferimento la terminologia, in quanto è più probabile che nel presente ci siano effetti di uno stato di cose completatosi da poco. Dal punto di vista tipologico, però, la distinzione dell'aspetto perfettivo (iperonimo) in perfetto e perfettivo (iponimo) costituisce un carattere instabile in diacronia: all'interno della famiglia indoeuropea, il greco antico presenta la distinzione (aoristo vs. perfetto), mentre essa risulta persa in latino, in cui nel tempo verbale definito *perfectum* si ha sincretismo, funzionale e formale (p.e. *scrip-si* 'scrissi/ho scritto' perfettivo vs. *pe-puli* 'ho (re)spinto/(re)spinsi' perfetto). Ristabilitasi nelle lingue romanze mediante la formazione dell'ausiliare 'avere', oggi la distinzione tra perfetto e perfettivo è nuovamente in una fase di superamento[8].

In generale, la marcatura dell'aspetto e quella del tempo sono strettamente legate (Dahl–Velupillai, 2013a), sia nelle lingue che assegnano la preminenza alla codificazione del tempo, come quelle romanze, sia nelle lingue che assegnano la preminenza all'aspetto, come quelle slave o l'arabo, sia nelle lingue in cui è codificato solo l'aspetto, come il cinese mandarino[9].

Parimenti, nelle lingue del mondo ci sono interessanti restrizioni all'occorrenza dei temi verbali legate all'aspetto lessicale, o azionalità, o *Aktionsart* (Agrell, 1908; *i.a*. Bertinetto, 1991: 26-41). L'aspetto lessicale è codificato direttamente nel lessico e riguarda la presenza o l'assenza nei predicati di tratti come la durata (p.e. *morire* [-DUR] *vs*. *vivere* [+DUR]), la telicità, che consiste in un cambio di stato (p.e. *arrivare* [+TEL] *vs*. *camminare* [-TEL]), e la dinami-

[7] Parimenti l'aspetto imperfettivo ha almeno tre sottotipi: (a) il progressivo (13) – che può essere marcato mediante la perifrasi *stare* + gerundio (*Lo scorso anno Mario* stava scrivendo *un libro quando sono andata a trovarlo*) –, quando lo stato di cose è colto in un singolo istante del suo svolgimento; l'abituale (*Mario di solito* studiava *tre ore*) e il continuo (*Per tutta la durata del furto, Mario* studiava).

[8] La distinzione tra passato remoto e passato prossimo è ormai labile in italiano contemporaneo, con marcatezza diatopica; in francese il *passé simple* è in netto regresso, a favore della diffusione del *passé composé*. Si tratta di una tendenza verso una nuova forma di sincretismo, che neutralizza nel contempo il tratto [±REMOTO] e la distinzione tra perfetto e perfettivo.

[9] In cinese il tempo passato può essere inferito dall'aspetto perfettivo (10); in arabo l'opposizione essenziale è tra aspetto imperfettivo, che corrisponde al tempo presente (p.e. يَكْتُبُ *yaktubu* 'egli scrive') e perfetto, che corrisponde al passato (p.e. كَتَبَ *kataba* 'egli scrisse'). Oltre al tempo e all'aspetto, i tempi verbali nelle lingue del mondo codificano anche la modalità (sistema TAM); in italiano, ad esempio, l'imperfetto può avere anche un valore epistemico/ipotetico (*Vincenzo* doveva *essere qui*; *non capisco cosa gli sia successo*; cfr. Bertinetto, 1991: 82-84).

città, che è presente negli eventi (p.e. *divenire*) e assente negli stati (p.e. *essere*). Gli stati, privi di dinamicità, non sono costituiti da fasi e questo li rende incompatibili con l'aspetto progressivo, che è un sottotipo dell'aspetto (morfologico) imperfettivo, ma anche con l'aspetto perfettivo, in assenza di una fase finale. Questa ultima restrizione spiega l'incompatibilità della radice indoeuropea stativa per eccellenza *h_1es-/h_1s- 'essere' con il tema perfettivo e il conseguente suppletivismo con la radice (dinamica) *b^hweh_2-/b^huh_2- 'diventare' che dà luogo all'opposizione latina tra presente *sum* 'sono' e perfetto *fui* 'fui/sono stato', ereditata dalle lingue romanze[10].

Conclusioni

Il tempo è stato individuato dalla linguistica storica come fattore fondamentale del mutamento linguistico. Dal punto di vista della linguistica sincronica, il tempo costituisce una categoria grammaticale che può essere o meno realizzata mediante marche morfologiche, di solito sul verbo; quando ciò non accade, come in cinese, il riferimento temporale può essere espresso lessicalmente. Nelle lingue del mondo il tempo futuro è spesso realizzato mediante perifrasi, mentre le forme verbali passate risultano marcate rispetto a quelle presenti. Le informazioni temporali possono essere codificate insieme a quelle aspettuali o inferite a partire da queste.

[10] Analogamente, in cinese il verbo ˚ ˙ *shì* 'essere' non è compatibile con la particella perfettiva ˋ ˛ *le* (*˚ ˙ ˋ ˛).

Bibliografia

Agrell, S. (1908). *Aspektänderung und Aktionsartbildung beim polnischen Zeitworte: ein Beitrag zum Studium der indogermanischen Präverbia und ihrer Bedeutungsfunktionen*. Lund: Håkan Ohlssons Buchdruckerei.

Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (Edited by J.O. Urmson). Oxford: Clarendon Press.

Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Bertinetto, P.M. (1991). Il verbo. In Renzi, L. e Salvi, G. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*. Bologna: il Mulino, 13-161.

Blake, B. (1987). *Australian Aboriginal Grammar*. London: Croom Helm.

Blanche-Benveniste, C. (1991). Le citazioni nell'orale e nello scritto. In Orsolini, M. e Pontecorvo, C. (a cura di), *La costruzione dei primi testi scritti nel bambino*. Firenze: La Nuova Italia, 259-275.

Bybee, J.L. (2015). *Language Change*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bybee, J.L., Perkins, R., Pagliuca, W. (1994). *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*. Chicago: University of Chicago Press.

Comrie, B. (1976). *Aspect*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dahl, Ö. (1985). *Tense and Aspect Systems*. Oxford: Basil Backwell.

Dahl, Ö., Velupillai, V. (2013a). Perfective/Imperfective Aspect. In Dryer, M. S. and Haspelmath, M. (eds.), *The World Atlas of Language Structures Online* [http://wals.info/chapter/65; ultimo accesso maggio 2026].

Dahl, Ö., Velupillai, V. (2013b). The Past Tense. In Dryer, M. S., Haspelmath, M. (eds.), *The World Atlas of Language Structures Online* [http://wals.info/chapter/66; ultimo accesso maggio 2026].

De Felice, E. (1954). *La terminologia linguistica di G. I. Ascoli e della sua scuola*. Utrecht-Anvers: Spectrum.

De Mauro, T. (1982). *Minisemantica delle lingue verbali e non verbali*. Roma-Bari: Laterza.

Dessì Schmid, S., Momma, L. (2024). "Andiamo a utilizzare il futuro analitico": On the use of an unused form. In Pfadenhauer, K. and Wiesinger, E. (eds.), *Romance Motion Verbs in Language Change: Grammar, Lexicon, Discourse*. Berlin-Boston: De Gruyter, 135-156.

Heine. B., Kuteva, T. (2002). *World Lexicon of Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.

Heine. B., Kuteva, T., Narrog., H. (2017). Back again to the future: How to account for directionality in grammatical change. In Bisang, W. and Malchukov, A. (eds.), *Unity and Diversity in Grammaticalization Scenarios*. Berlin: Language Science Press, 1-29.

Hockett, Ch. F. (1968). *The State of the Art*. L'Aja: Mouton.
Hopper, P.J., Traugott, C. (1993). *Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
Iliescu, M., Mourin, L. (1991). *Typologie de la morphologie verbale romane*. Innsbruck: Amoe.
Lepschy, G.C. (1994). La linguistica del Novecento. In ID. (a cura di), *Storia della linguistica*, vol. III. Bologna: il Mulino, 401-524.
Lyons, J. (1968). *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
Meillet, A. (1912). L'évolution des formes grammaticales. *Scientia* (*Rivista di Scienza*), 12, 384-400.
Morpurgo Davies, A. (1994). La linguistica dell'Ottocento. In Lepschy, G. C. (a cura di), *Storia della linguistica*, vol. III. Bologna: il Mulino, 11-399.
Napoli, M. (2019). *Linguistica diacronica. La prospettiva tipologica*. Roma: Carocci.
Nocentini, A. (2001). La genesi del futuro e del condizionale sintetico romanzo. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 117(3), 367-401.
Nordlinger, R., Sadler, L. (2004). Nominal Tense in Cross-linguistic perspective. *Language*, 80(4), 776-806.
Pollock, Y.-Y. (1989). Verb Movement, Universal Grammar and the Structure of IP. *Linguistic Inquiry*, 20, 365-424.
Rask, R. (1818). *Undersøgelse om det gamle Nordiske eller Islandske Sprogs Oprindelse*. Kjobenhavn: Gyldendal.
Schleicher, A. (1861). *Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprache*. Weimar: Hermann Böhlau Verlag.
Searle, J.R. (1969). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
Simone, R. (1995). *Fondamenti di linguistica* (II ed.). Roma-Bari: Laterza.
Simone, R. (2008). Coefficienti verbali nei nomi. In Bertinetto P. M., Bambini, V., Bertoncin, C. e M. Farina (a cura di), *Categorie del verbo. Diacronia, teoria, tipologia. Atti del XXXI Convegno della Società Italiana di Glottologia*. Roma: Il Calamo, 83-113.
Simone, R. (2024). *Nuovi fondamenti di linguistica* (II ed.). Milano: McGraw-Hill.
Simone, R., Pompei, A. (2007). Traits verbaux dans les noms et les formes nominalisées du verbe. *Faits de langues*, 30, 43-58.
Swadesh, M. (1951). *Basic Vocabulary of Glottochronology*. Mimeographed. Denver.

Elio Ugenti

La stratigrafia e l'atlante. Dispositivi di configurazione del tempo e dello spazio in Here*, tra graphic novel e cinema*

ABSTRACT
Il presente articolo affronta il rapporto tra tempo e spazio sul piano narrativo, esplorando le configurazioni non lineari attraverso cui tale rapporto può essere restituito in un racconto visivo o audiovisivo. Attraverso la stratigrafia memoriale di Freud, l'anacronismo di Didi-Huberman e il concetto di luogo come sedimentazione temporale di De Certeau, si propone una riflessione teorica intorno alla possibilità di una coesistenza sincronica di epoche differenti all'interno di un racconto. La graphic novel *Here* di Richard McGuire (2014) e il suo adattamento cinematografico diretto da Robert Zemeckis (2024) fungono, in tal senso, da casi di studio verso i quali l'analisi converge nella seconda parte del contributo.

PAROLE CHIAVE: anacronismo; sedimentazione memoriale; spazializzazione del tempo; punto di vista; adattamento intermediale.

ABSTRACT
This article addresses the relationship between time and space at the narrative level, exploring the non-linear configurations through which this relationship can be rendered in visual or audiovisual storytelling. Drawing on Freud's notion of memorial stratigraphy, Didi-Huberman's concept of anachronism, and De Certeau's understanding of place as temporal sedimentation, the article develops a theoretical reflection on the possibility of a synchronic coexistence of different historical epochs within a single narrative. The graphic novel *Here* by Richard McGuire (2014) and its cinematic adaptation directed by Robert Zemeckis (2024) serve, in this regard, as case studies toward which the analysis converges in the second part of the article.
KEYWORDS: Anachronism; Memorial sedimentation; Spatialization of time; Point of view; Intermedial adaptation.

> L'esperienza del passato varia considerevolmente a seconda degli individui: per alcuni si estende molto indietro, ed in questo esperire i ricordi sono ordinati in modo coerente; altri smarriscono la traccia degli eventi quasi subito dopo il loro accadere, e confondono la sequenza di quel poco che rimane; altri ancora non possono dimenticare e si attardano nel passato a spese del presente e del futuro.
>
> (Stephen Kern, "Lo spazio e il tempo. La percezione del mondo tra Otto e Novecento")

La struttura narrativa come dispositivo archeologico

Frasi come 'arrivo tra poco', 'ti raggiungo più tardi' o 'sono stato in Inghilterra la scorsa settimana' sono comuni, e le utilizziamo quotidianamente per riferire di nostri spostamenti nello spazio, avvenuti – o che avverranno – in un determinato tempo. Nella loro semplicità, tutte queste affermazioni celano un aspetto fondamentale che tendiamo a dare per scontato: il fatto che ci percepiamo come collocati in un punto esatto della linea del tempo, e che da questa collocazione derivi la nostra capacità di distinguere un prima da un poi; di posizionare, cioè, gli eventi nel passato o nel futuro. Rispetto al tempo, tuttavia, la nostra agentività si ferma qui: possiamo collocare gli eventi lungo la linea temporale (prevedere le nostre azioni future o raccontare quelle passate), ma non possiamo controllare il nostro movimento reale lungo quella stessa linea. Il tempo scorre, e noi con esso, indipendentemente dalla nostra volontà.

Con lo spazio il rapporto è diverso, e per certi versi opposto. Per quanto anch'esso sia un'entità mobile e in trasformazione continua, lo spazio non ci trascina con sé: siamo noi a muoverci in esso, secondo intenzione. È questa doppia asimmetria – tra il tempo che agisce su di noi e lo spazio su cui agiamo, ma anche tra la nostra esperienza soggettiva di entrambi e la loro realtà oggettiva – a costituire il punto di partenza della riflessione che segue.

Nella letteratura come nel cinema, molte sono le opere che hanno radicalmente messo in discussione l'agentività impossibile del soggetto rispetto al tempo, immaginando la possibilità di un movimento consapevole e volontario avanti e indietro lungo l'asse temporale. Pensiamo, in tal senso, a romanzi come *La fine dell'eternità* di Isaac Asimov e *La macchina del tempo* di H.G. Wells, o a film come la saga di *Ritorno al futuro* di Robert Zemeckis, *The Time Machine* di Simon Wells (tratto proprio dall'omonimo romanzo di H.G. Wells), *The Butterfly Effect* di Eric Bress e J. Mackye Gruber, o la serie televisiva *Dark* di Baran bo Odar e Jantje Friese.

I casi di studio che intendo affrontare in questo contributo – la graphic novel *Here* (McGuire, 2014) e il suo omonimo adattamento cinematografico di Robert Zemeckis (2024) – muovono invece da logiche profondamente differenti. Le due opere sembrano poggiare su un sistema interconnesso di principi teorici che vorrei rintracciare e discutere nei primi due paragrafi di questo articolo, per poi concentrare l'attenzione, negli ultimi due, sull'analisi delle opere stesse.

Here, a differenza delle opere sopra richiamate, non mette in gioco alcun movimento lungo l'asse temporale che riguardi l'universo diegetico e i personaggi che lo abitano. Si propone, piuttosto, di fissare il punto di vista del lettore/spettatore per metterlo di fronte alla sedimentazione degli eventi in un luogo specifico, rendendo manifesta la sua natura di archivio ideale di una memoria normalmente inaccessibile, e raccontando ciò che in quello spazio è accaduto in un arco temporale estremamente lungo.

La creazione del dispositivo visivo e narrativo atto al raggiungimento di questo fine si fonda su un salto di paradigma. La trama non si sviluppa secondo i principi di una storia lineare, in cui i personaggi sono collocati in un 'ora' a partire dal quale è possibile stabilire cosa si è svolto nel loro passato e cosa, ipoteticamente, potrà svolgersi nel loro futuro. Si sviluppa invece secondo un principio foucaultianamente archeologico (Foucault, 1994), fondato su una costante mediazione di passato e presente (Shanks, 1992), piuttosto che su una netta collocazione di eventi, oggetti e ambienti nell'uno o nell'altro tempo: la temporalità si configura così come un'attività pienamente relazionale, da cui emerge – per usare le parole di Michel Foucault – «tutto un insieme di storicità diverse» (Foucault, 1994: 217).

Ci troviamo, così, di fronte alla riacquisizione di quel «senso antico» del concetto di «memoria» richiamato da Michel De Certeau (2010: 131) a partire da alcune acquisizioni di Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant (1992): l'idea, cioè, che la memoria non vada intesa come qualcosa che si proietta verso il passato, ma come uno strumento tattico che rivela al soggetto – potenzialmente in ogni momento – la natura plurale del tempo: «istruita da una molteplicità di eventi in cui circola senza possederli, [la memoria] calcola e prevede anche le 'molte strade del futuro', combinando le particolarità antecedenti e possibili» (De Certeau, 2010: 131).

Secondo De Certeau, una particolare interazione tra spazio, tempo e memoria determina due differenti serie paradigmatiche, all'interno delle quali vengono a manifestarsi differenti principi di trasformazione. Per i temi che stiamo qui affrontando, ci interessa in particolare la prima da lui individuata, così descritta dal filosofo francese:

> Nella composizione del luogo iniziale (I), il mondo della memoria (Il) interviene al «momento opportuno» (III) e provoca modificazioni dello spazio (IV). Secondo questo tipo di differenza, la serie ha come inizio e come fine un'organizzazione spaziale; il tempo funge da intervallo, estraneità sopraggiunta che produce il passaggio da uno stato dei luoghi al successivo. (De Certeau, 2010: 133).

Per quanto la serie ci porti istintivamente a pensare a una forma di linearità progressiva, lungo la quale la memoria interviene a collocarci virtualmente – nel qui e ora del nostro tempo vissuto – in un differente istante che riaffiora in quel preciso momento, è poco più avanti, nel capitolo dedicato alle pratiche dello spazio, che De Certeau chiarisce l'indistricabile compenetrazione di tempo e spazio, indicando implicitamente la possibilità di pensare non soltanto lo spazio come un'entità che si trasforma scorrendo sulla linea del tempo, ma anche l'inverso: lo spazio come un'entità che accoglie lo scorrere del tempo. Non è detto, sembra affermare De Certeau, che dobbiamo collocarci (attra-

verso la memoria) in un preciso istante della linea temporale per ricordare le sembianze di un luogo: possiamo anche collocarci in un luogo (in un 'qui') per osservare, attraverso la memoria, la stratificazione temporale che lo abita:

> Il ricordo è soltanto un principe azzurro di passaggio, che risveglia, per un attimo, la bella addormentata delle nostre storie senza parole. «Qui, c'era una panetteria»; «è là che abitava la signora Dupuis». Colpisce qui il fatto che i luoghi vissuti sono come delle presenze di assenze. Ciò che si mostra designa ciò che non c'è più: «Vedete, qui c'era ...», ma non si vede più. I dimostrativi dicono le identità invisibili del visibile: la definizione stessa del luogo, in effetti, consiste in queste serie di spostamenti e di effetti fra gli strati frammentati che lo compongono e nel giocare su questi spessori mobili. […] I luoghi sono storie frammentarie e ripiegate, passati sottratti alla leggibilità da parte di altri, tempi accumulati che possono dispiegarsi ma sono là piuttosto come racconti in attesa e restano allo stato di scarti, di simbolizzazioni incistate nel dolore o nel piacere del corpo. (De Certeau, 2010: 164-165).

Lo spazio, ci dice chiaramente De Certeau, diviene luogo nel momento in cui è attraversato da storie che si sedimentano letteralmente al suo interno, e che finiscono per configurarne la storia (ovvero a connotarlo sul piano temporale). Se è vero che il luogo vissuto si può definire come «presenza di un'assenza» (De Certeau, 2010: 164-165), il dispositivo che stiamo cercando qui di definire deve poter rivelare la stratificazione temporale che nel luogo esiste, ma che resta invisibile ai nostri sensi. Il movimento nel tempo, come detto, non avviene più sul piano diegetico (come negli esempi sopra richiamati), ma si manifesta come elemento extradiegetico che determina la struttura del racconto. Noi lettori/spettatori esperiamo quella stratificazione che per i personaggi – i quali agiscono nello spazio – non è, e non può essere, visibile.

La stratigrafia e l'atlante: forme di sedimentazione del tempo nello spazio

Si tratta dunque di poter restituire visivamente la stratigrafia di un luogo non (solo) con l'obiettivo di costruire una storia cronologica del luogo stesso, ma per confrontare costantemente – e dunque porre tra loro in relazione – le differenti temporalità che lo hanno abitato. Come ricorda Gabriella Giannachi, infatti, la stratigrafia applicata all'archeologia è in grado di disegnare «una mappa delle temporalità del sito, ed è impiegata per capire come quest'ultimo sia giunto alla conformazione attuale e come i processi che l'hanno generato siano cambiati nel corso del tempo» (Giannachi, 2021: 86).

Più precisamente, prosegue la studiosa, «la stratigrafia esamina come si for-

mano le relazioni fra strati e cosa ciò possa significare dal punto di vista del contesto che le ha prodotte» (Giannachi, 2021: 86).

L'idea di una stratigrafia come condensazione del tempo nello spazio rimanda, d'altronde, all'affascinante analisi che, nel suo *Il disagio della civiltà*, Sigmund Freud dedica alla struttura della città di Roma quale metafora della struttura dell'Io in relazione ai processi mnemonici: «qualcosa di antico e senza dubbio tuttora sepolto nel suolo della città o sotto i suoi fabbricati moderni. Questo è il modo in cui la conservazione del passato ci si presenta in luoghi storici come Roma» (Freud, 1977: 205). Suggerendo di immaginare Roma non come una città, ma come un'entità psichica dal passato lungo e ricco di eventi significativi, Freud restituisce nelle sue pagine una fantasia che porta il lettore a ipotizzare la possibilità di trovarsi davanti al riaffiorare nello spazio degli strati sepolti, ovvero di presenziare a quella che – seguendo il ragionamento avviato nel paragrafo precedente – si potrebbe definire come il manifestarsi del tempo nello spazio.

Freud ci spinge a immaginare la sussistenza di tutte le fasi precedenti accanto (e non sotto) ai luoghi della Roma contemporanea:

> [Ciò] significherebbe quindi che sul Palatino i palazzi dei Cesari e il Septizonium di Settimio Severo si ergerebbero ancora nella loro antica imponenza, che Castel Sant'Angelo porterebbe ancora sulla sua sommità le belle statue di cui fu adorno fino all'assedio dei Coti, e così via. Ma non basta: nel posto occupato dal Palazzo Caffarelli sorgerebbe di nuovo, senza che tale edificio debba venir demolito, il tempio di Giove Capitolino, e non nel solo suo aspetto più recente, quale lo videro i romani dell'epoca imperiale, ma anche in quello originario, quando ancora presentava forme etrusche ed era ornato di antefisse fittili. Dove ora sorge il Colosseo potremmo del pari ammirare la scomparsa Domus Aurea di Nerone; sulla piazza del Pantheon troveremmo non solo il Pantheon odierno, quale ci venne lasciato da Adriano, ma, sul medesimo suolo, anche l'edificio originario di Marco Agrippa; sì, lo stesso terreno risulterebbe occupato dalla chiesa di Santa Maria sopra Minerva e dall'antico tempio su cui fu costruita. (Freud, 1977: 205).

L'idea sembra dunque essere quella di riposizionare la struttura stratigrafica, e le tracce delle diverse temporalità che la costituiscono, entro la cornice di uno spazio comune che restituisce all'osservatore un'immagine estremamente complessa. Tale immagine è in grado di rendere percettibile a colpo d'occhio ciò che Georges Didi-Huberman, richiamandosi a due studiosi contemporanei di Freud quali Aby Warburg e Walter Benjamin, definisce come la 'sedimentazione memoriale della storia' (Didi-Huberman, 2015). In questa prospettiva,

l'anacronismo (Didi-Huberman, 2007) non si configura semplicemente come uno strumento interpretativo per interrogare il passato, ma come una vera e propria postura epistemologica, che consente di leggere ogni fase storica come un 'presente' attraversato da una pluralità di temporalità eterogenee.

Come accennato in precedenza, la restituzione di una tale complessità spazio-temporale necessita dell'azione di un dispositivo visivo e narrativo in grado di configurare un racconto in cui la stratificazione temporale (o la sedimentazione memoriale della storia) non sia restituita in una canonica forma lineare, ma – per l'appunto – attraverso una forma spazializzata che, mi pare di poter sostenere a questo punto, si ritrova proprio nella forma dell'atlante (e in particolare di un *Atlante della Memoria* di warburghiana memoria) (Forster–Mazzucco, 2002). È proprio una configurazione di questo tipo a caratterizzare la struttura di *Here*, tanto nell'originale graphic novel di Richard McGuire (2014) quanto nel suo adattamento cinematografico a opera di Robert Zemeckis (2024).

Nella graphic novel come nel film, l'intero racconto è costruito a partire da un punto di vista fisso che resta immutato dall'inizio alla fine: l'inquadratura non varia mai, pagina dopo pagina e scena dopo scena, e configura per noi lettori o spettatori il ruolo di testimoni immobili di una serie di vicende che si dipanano lungo un arco temporale estremamente lungo. Ciò che muta in *Here* è, infatti, il tempo, o più precisamente la molteplicità dei tempi che attraversano quello spazio. Una serie di riquadri interni alla pagina della graphic novel e alle inquadrature del film determina, infatti, la coesistenza di momenti distanti per epoca storica di appartenenza, ma uniti da una convergenza spaziale, lungo un arco temporale che, nella graphic novel, si estende dalla preistoria fino a un futuro molto remoto, mentre nel film si arresta ai giorni nostri. A una tavola o a un'inquadratura principale vengono sovrapposti uno o più riquadri, che finiscono per incorniciare porzioni di spazio attraverso cui è possibile scorgere quanto era accaduto (o, dovremmo più precisamente dire, quanto sta accadendo) esattamente lì, in quella porzione di spazio, in un'altra epoca storica precedente o successiva rispetto a quella della tavola principale. Sulla scia delle riflessioni di Anne Friedberg, possiamo sostenere di trovarci di fronte a delle 'finestre virtuali' (Friedberg, 2006), cioè ad aperture mediate nello spazio visivo del lettore/spettatore, che circoscrivono porzioni delimitate ma integrate dentro una struttura organica e coerente.

La struttura di *Here* è dunque caratterizzata da una costante continuità spaziale, con la quale interferisce una sistematica discontinuità temporale, dando forma a quella che sembra essere una sorta di materializzazione visiva della fantasia descritta da Freud nelle pagine de *Il disagio della civiltà* precedentemente richiamate.

Lo spazio racchiuso nella stanza di *Here* non è, infatti, semplicemente un luogo diegetico che ospita gli eventi narrati, ma un vero e proprio dispositivo visivo che consente di mettere in scena il tempo non come categoria funzionale all'articolazione narrativa, bensì come materia stessa del racconto:

> In a single graphic image, the simultaneity of different times also multiplies into different perspectives, as if time were telling the story of the corner, the protagonist, so to speak. In this matter, it is possible to understand that time in *Here* is not only represented but actively organizes the sequence and meaning of events. (Munari–Vieira, 2025: 85).

Ciò è vero sia quando la stanza è materialmente presente e visibile per lo spettatore, sia quando siamo collocati nelle epoche storiche precedenti al 1907, anno in cui la casa viene costruita. Il punto di vista resta sempre lo stesso, mentre lo spazio intorno a noi, come vedremo più nel dettaglio nei prossimi paragrafi, si modifica di continuo.

La configurazione spazio-temporale in Here *di Richard McGuire*

Prima di procedere a un'analisi più dettagliata delle opere di McGuire e Zemeckis, è importante dire che una prima versione embrionale di *Here* fu pubblicata da Richard McGuire nel 1989 sulla rivista *RAW*, curata da Françoise Mouly e Art Spiegelman. Si tratta di una breve striscia in bianco e nero di appena sei pagine apparsa accanto a un capitolo di *Maus* (1980-1991), il capolavoro di Spiegelman che proprio in quegli anni veniva serializzato sulla rivista. La struttura visiva di questa prima versione, che per complessità appare ancora distante da quella definitiva pubblicata venticinque anni dopo, mette già in gioco alcuni degli elementi caratterizzanti dell'opera: la struttura anacronica delle tavole e l'uso dei riquadri come finestre virtuali in particolare (cfr. Sobelle, 2018).

Già in questa prima versione, McGuire trasforma la pagina in un campo stratigrafico in cui il tempo si distribuisce spazialmente. In ciascuna tavola non assistiamo a una successione di eventi, ma alla loro coesistenza visiva: il lettore è invitato a costruire un proprio filo interpretativo, stabilendo connessioni tra immagini appartenenti a epoche differenti giustapposte all'interno del medesimo campo visivo. Se è vero che la complessità del racconto non era ancora del tutto definita, e che l'arco temporale risultava notevolmente ridotto rispetto alla versione finale del 2014, è altrettanto evidente che il dispositivo visivo-narrativo stava già prendendo forma nella mente dell'autore.

Nella versione del 2014, ciascuna tavola si estende sullo spazio di due pagine, con la piega centrale che va a collocarsi esattamente nell'angolo che separa le due pareti visibili delle quattro che compongono la stanza. Posizionando il libro verticalmente, in modo che le due pagine formino un angolo retto, se ne trae l'effetto di una struttura tridimensionale: la graphic novel, che sul piano concettuale – come detto – assume la struttura di un atlante, possiede così anche una configurazione architettonica capace di restituire al lettore le sembianze di una vera e propria stanza, all'interno della quale poter osservare quanto sta accadendo.

Tanto la tavola principale quanto i riquadri in essa ritagliati riportano in alto a sinistra una chiara indicazione dell'anno di riferimento, che consente di collocare temporalmente ciascuna porzione di spazio sia in senso assoluto sia in senso relativo rispetto agli altri riquadri.

Prendiamo il caso di una tavola in particolare: l'immagine principale mostra la stanza caratterizzata da una predominanza cromatica del giallo e del marrone (nelle pareti, nelle tende, nei pavimenti e nel tappeto); al suo interno, una donna – posizionata vicino al margine destro – sta suonando il piano. L'indicazione temporale ci dice che siamo nel 1964. All'interno di questa immagine principale si aprono tre riquadri che mostrano tre donne di età differenti nell'atto di danzare all'interno della stessa stanza in tre epoche diverse (1932, 1993 e 2014). Lo spazio che le circonda, all'interno di ciascun riquadro che le incornicia, è di volta in volta differente: cambiano le dominanti cromatiche e cambiano gli elementi d'arredo disposti nella stanza. L'idea che giunge al lettore in maniera piuttosto immediata è quella di una tavola che riflette sulla libertà del corpo femminile – attraverso l'estrema amplificazione dei gesti – all'interno dello spazio domestico. Un elemento centrale è, senza dubbio, l'assenza di figure maschili. Il gesto della pianista nel 1964 ha il compito di stimolare l'immaginazione del lettore, trasformando il dato visivo in un output sonoro che fa da collante tra le quattro situazioni ambientate nelle quattro epoche differenti. Si tratta, nei fatti, di una forma di montaggio, da intendersi non come operazione tecnica ma concettuale (Cervini–De Gaetano, 2011; Kirchmayr–Odello, 2011), che ci mette nella condizione di costruire il senso complessivo della tavola a partire dalla giustapposizione – o persino dalla compenetrazione – degli elementi che la compongono.

A una prima analisi, le tavole di McGuire potrebbero apparire come abitate da una lunga serie di presenze fantasmatiche. Tuttavia, perché una presenza sia considerabile come fantasmatica, è necessario che essa irrompa nello spazio diegetico provenendo da un tempo passato, interrompendo con la propria irruzione una condizione di 'normalità' garantita dal normale scorrere del tempo. Questo, a mio parere, non è ciò che avviene in *Here*, poiché non esiste un presente diegetico in grado di mettere il lettore nella condizione di stabilire cosa sia passato e cosa futuro rispetto a quella stessa collocazione.

Questo paradosso è ben spiegato da Alice Balestrino mediante il ricorso ai concetti di 'territorializzazione' e 'de-territorializzazione' teorizzati da Gilles Deleuze e Felix Guattari:

> On the one hand, the re-territorialization captures moments scattered in the flow of time, and places them again/back in the space of the present; on the other hand, the de-territorialization transcends spatial contingency and projects space into a temporal continuum. (Balestrino, 2018: 73)

I due vettori lungo i quali questo doppio movimento prende corpo, finendo per caratterizzare la struttura spazio-temporale dell'opera di McGuire sul piano

visivo e narrativo, sono l'effetto di due operazioni reciproche che Balestrino definisce suggestivamente *placing time* e *timing space*:

> Time is no longer a line but a square or even a cube of which space is a constitutive part; it breaks the banks of any chronological logic and flows free, without following any progression, only the associations based on spatial coincidence. (Balestrino, 2018:72)

Questi due movimenti – il radicamento di istanti dispersi nel flusso temporale all'interno dello spazio del presente, e la proiezione dello spazio stesso in un *continuum* temporale che ne supera la contingenza – non si escludono, ma agiscono in tensione reciproca, dando forma a una temporalità non più lineare, ma spazializzata: un cubo, per usare l'immagine di Balestrino, piuttosto che una linea. È precisamente in virtù di questa configurazione spaziale del tempo che le tavole di *Here* sfuggono alla logica del fantasma, sostituendo all'irruzione di un passato nel presente la coesistenza sincronica di più presenti. Un meccanismo per certi versi analogo, seppur condotto con strumenti espressivi radicalmente diversi, è rintracciabile anche nell'adattamento cinematografico di Zemeckis su cui mi soffermerò nel prossimo paragrafo.

Here: *l'adattamento cinematografico di Robert Zemeckis*

Robert Zemeckis, nell'adattare l'opera di McGuire, sceglie di mantenere intatta la configurazione formale della graphic novel: lo spettatore resta ancorato a un punto d'osservazione fisso, attraverso il quale scorrono, senza soluzione di continuità, secoli di vita umana; sono presenti, inoltre, delle sotto-inquadrature che si aprono dentro l'inquadratura principale e che svolgono la funzione di finestre virtuali, come nell'opera originale. Tuttavia, come prevedibile, il passaggio dalla graphic novel al film mette in gioco una serie di possibilità tecniche ed estetiche proprie del linguaggio cinematografico che modificano il meccanismo di funzionamento di questo impianto formale e, di conseguenza, le modalità attraverso cui lo spettatore recepisce l'architettura spazio-temporale della storia. In particolare, Zemeckis opta per un sistematico ricorso alle dissolvenze, che gli consentono di far apparire e scomparire dolcemente i riquadri attraverso cui possiamo scorgere – simultaneamente, come nel fumetto di McGuire – eventi che si svolgono in più epoche storiche.

L'effetto di flusso continuo che Zemeckis restituisce allo spettatore, dunque, non è dato soltanto dalla natura intrinsecamente mobile dell'immagine cinematografica, ma anche dall'assenza di stacchi bruschi dentro il tessuto visivo del film. Se McGuire distribuiva il tempo sulla superficie della pagina, Zemeckis lo fa scorrere senza soluzione di continuità dalle inquadrature principali alle sotto-inquadrature, trasformando la stanza (o lo spazio esterno che preesiste alla costruzione della casa) in uno 'spazio totale' (Tuppini, 2025): un conteni-

tore fluido in cui si stratificano memorie, presenze e, nel caso del film, anche le assenze che abitano talvolta quel fuoricampo assolutizzato dall'immobilità della macchina da presa. Il già richiamato effetto di flusso continuo è, inoltre, ulteriormente amplificato nel film dalla scelta di Zemeckis di non fornire allo spettatore riferimenti sulla collocazione temporale degli eventi: possiamo intuirla dal modo di vestire, dagli arredi, da qualche battuta dei personaggi, ma nessuna scritta in sovrimpressione conferma mai – con certezza – le nostre supposizioni. Spariscono, dunque, nel film le indicazioni scritte che McGuire riporta in ogni singolo riquadro della sua graphic novel.

Se è vero, infine, che Zemeckis rimane complessivamente fedele alla struttura narrativa della graphic novel, è vero anche che introduce alcuni elementi originali ed elimina parti presenti nel racconto di McGuire. Tra le aggiunte più significative, soprattutto per la sua valenza metariflessiva e per le implicazioni concettuali che comporta, vi è una sequenza che riguarda i personaggi che abitano la casa nella seconda decade del XXI secolo, e che decidono di trasferirsi all'indomani della morte della loro domestica a causa del Covid. La sequenza in questione riguarda proprio il momento del trasloco: i due coniugi spostano un mobile e, nel momento in cui lo ruotano, una grossa specchiera finisce in primo piano, e al suo interno si riflette una parte del salotto che non era mai stata mostrata prima. Questa improvvisa – e spiazzante per lo spettatore – estensione spaziale produce, innanzitutto, un interessante effetto di *recadrage* diegetico all'interno di un film che, per la maggior parte, lavora invece sulla moltiplicazione di *recadrage* extradiegetici. Questo momento, inoltre, è sfruttato da Zemeckis per generare un'ulteriore forma di condensazione spazio-temporale. Nella cornice della specchiera si materializza, infatti, una scena ambientata alla fine degli anni Settanta, nel corso della quale Tom Hanks e Robin Wright, nei panni di Richard e Margaret Young, sono intenti a parlare proprio in quella zona della casa che – in assenza della specchiera – avrebbe continuato a rappresentare per lo spettatore un fuoricampo radicale e inaccessibile sul piano visivo. L'azione diegetica dei due personaggi forza i limiti dell'inquadratura e genera una sorta di cortocircuito nell'architettura visiva del film e nella funzione centripeta (Aumont, 1998) che la cornice dello schermo aveva svolto fino a quel momento per effetto dell'immobilità della macchina da presa e dell'assenza di montaggio; l'azione extradiegetica del regista genera un ulteriore effetto di condensazione, grazie al quale l'accesso a uno 'spazio altro' e l'accesso a un 'tempo altro' finiscono per coincidere.

Un altro discostamento di Zemeckis dall'originale di McGuire viene introdotto verso la fine del film, quando Margaret, che nel frattempo ha lasciato Richard e abbandonato la casa, inizia a manifestare in tarda età i sintomi dell'Alzheimer. La sequenza finale racconta il suo ritorno nella casa in compagnia dell'ex marito. Il ritorno in quell'abitazione – ormai non più di sua proprietà, e che Margaret era giunta a detestare, desiderando venderla per emanciparsi dalla famiglia del marito – riattiva in lei frammenti di memoria che la malattia stava cancellando.

Il movimento finale della macchina da presa assume un valore decisivo. Dopo avere mantenuto per tutto il film un punto di vista fisso e disincarnato, Zemeckis lo abbandona nel momento in cui la memoria torna a farsi esperienza incarnata per uno dei personaggi. La camera si muove, accarezza il volto di Margaret, ruota di centottanta gradi, arretra, attraversa la finestra e osserva infine la casa dall'esterno. In questo gesto registico si può riconoscere una sorta di traduzione cinematografica della scelta di McGuire di collocare, rispettivamente sulla prima e sulla quarta di copertina della graphic novel, la finestra e il muro esterno in mattoni rossi dell'abitazione, offrendo al lettore un punto di vista inusuale in apertura e in chiusura della storia.

La sequenza conclusiva del film porta alle estreme conseguenze l'intera logica formale di *Here*. Lo spazio non è più soltanto archivio, deposito o superficie di iscrizione del tempo: diventa una forza attiva di riemersione, capace di opporsi, sia pure per un istante, alla dissoluzione della memoria individuale. La stanza fa su Margaret, dall'interno della storia, ciò che il film e la graphic novel hanno fatto sullo spettatore o sul lettore dall'esterno: trasforma un luogo in un campo di presenza, rende il passato nuovamente sensibile, mostra che ciò che è stato resta inscritto nello spazio in attesa delle condizioni che possano riportarlo alla luce.

La stanza, investita lungo l'intero racconto della funzione di 'scatola della memoria familiare', non si limita più a rendere percepibile allo spettatore la sola stratificazione del tempo nello spazio: comincia ad agire, dall'interno della diegesi, sul corpo e sulla coscienza di chi l'ha abitata.

Dal luogo al corpo: qualche considerazione conclusiva

Giunti al termine di questo percorso, è possibile ricomporre in una sintesi unitaria i diversi fili teorici che abbiamo provato a intrecciare. L'immagine freudiana di Roma ha offerto il modello più immediato per pensare la stratigrafia non come successione ma come condensazione del tempo nello spazio; l'anacronismo di Didi-Huberman, e la forma dell'atlante a cui abbiamo fatto riferimento, hanno permesso di trasformare quel modello in una vera postura epistemologica, capace di leggere ogni fase storica come un presente attraversato da una pluralità di temporalità eterogenee. È precisamente questa configurazione, lo abbiamo visto, a strutturare tanto la graphic novel di McGuire quanto il film di Zemeckis: i riquadri che si aprono dentro la tavola o l'inquadratura principale, le finestre virtuali di cui parla Anne Friedberg, non sono altro che la traduzione operativa di questa idea di atlante, il dispositivo concreto attraverso cui la sedimentazione memoriale della storia diventa percettibile a colpo d'occhio.

I tempi, in *Here*, non sono mai «fuori di sesto» (Shakespeare, 2007: 93), per riprendere il celebre verso shakespeariano, e nessuno dei personaggi che attraversano la stanza è dunque chiamato a «rimettere ordine» (Shakespeare,

2007: 93): il tempo si distribuisce, semplicemente, secondo un principio non lineare, e ciascuna delle temporalità che attraversano l'immagine costituisce un 'presente' a pieno titolo, non un'increspatura nel presente altrui. La sfida che *Here* lancia al lettore e allo spettatore è dunque diversa da quella, ben più nota, dei *mind game film* (Elsaesser, 2008): non si tratta di rimettere ordine in una cronologia alterata, ma di abbandonarsi all'esperienza di una sincronicità spazializzata.

La graphic novel di McGuire realizza questa logica archeologica nella sua forma più pura, affidandola interamente al lettore attraverso la giustapposizione dei riquadri. Il film di Zemeckis, fedele a questa struttura per quasi tutta la sua durata, introduce nel finale, come abbiamo detto, una variabile che il fumetto non prevedeva: la memoria non più solo come dispositivo che il lettore attiva dall'esterno, ma come esperienza che un personaggio, Margaret, vive dall'interno della diegesi, materializzando sul piano narrativo l'accostamento freudiano tra la stratigrafia di un luogo e la coscienza del soggetto.

Bibliografia

Aumont, J. (1998). *L'occhio interminabile. Cinema e pittura* Venezia: Marsilio (ed. originale 1989).

Balestrino, A. (2018). Placing Time, Timing Space: Memory of Borders and Line of (Hi)Stories in Richard McGuire's Narrative Here, *Review of International American Studies*, 11(2), 67-79.

Cervini, A., De Gaetano, R. (2011). Attualità di Ejzenstejn, *Bianco e Nero,* 569.

De Certeau, M. (2010). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Lavoro Edizioni (ed. or. 1990).

Detienne, M. Vernant, J.P. (1992). *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*. Milano: Mondadori (ed. or. 1974).

Didi-Huberman, G. (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.

Didi-Huberman, G. (2015). *La condizione delle immagini*, in Eco, U., Augé, M., Didi-Huberman, G. (a cura di), *La forza delle immagini*. Milano: Franco Angeli, 55-74.

Elsaesser, T. (2008). *The Mind Game Film*, in Buckland, W. (a cura di), *Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 13-40.

Foucault, M. (1994). *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Rizzoli (ed. originale 1969).

Forster, K.W., Mazzucco, K. (2002). *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*'. Milano: Mondadori.

Freud, S. (1977). *Il disagio della civiltà* [1929], in Freud, S. (1929) *Il disagio della civiltà e altri scritti*. Torino: Bollati Boringhieri.

Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge (MA): The MIT Press.

Giannachi, G. (2021). *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*. Roma: Treccani (ed. or. 2016).

McGuire, R. (2025), *Qui*. Milano: Rizzoli (ed. or. 2014).

Kirchmayr, R., Odello, L. (2011). *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, *Aut Aut*, 348.

Munari, A.C., Vieira, M.P. (2025). Spatiotemporal Modality in *Here*, by McGuire: Intermedial Connections Between Graphic Novel and Architecture, Rhinocervs: cinema, dança, mùsica, *Teatro*, 1.

Shakespeare, W. (2007). *Amleto*, (trad. it. di Squarzina, L.). Roma: Newton-Compton.

Shanks, M. (1992). *Re-Constructing Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press;

Sobelle, S. (2018). *Rhyming Times: The Architecture of Progressive Time and Simultaneity in McGuire's* Here, in Weinstein, C. (ed.), *A Question of Time: American Literature from Colonial Encounter to Contemporary Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, 206-225.
Tuppini, T. (2025). *Here, il luogo del cinema*. «Doppiozero», 30 gennaio 2025, <https://www.doppiozero.com/here-il-luogo-del-cinema> (ultima consultazione: 15 giugno 2026).

SEZIONE IV

IL TEMPO TRA RICERCA SCIENTIFICA E RICERCA ARTISTICA

Alessandra Butti, Clelia Calandra[1]

Tempi familiari: per un'analisi digitale degli home movies *degli anni Cinquanta*

ABSTRACT:
Il film di famiglia, punto d'incontro «tra storia di famiglia, iconografia socialmente condivisa e tecnologia di consumo» (Zimmermann 1995), costituisce una fonte preziosa per l'indagine dei cambiamenti sociali e culturali italiani. Negli anni Cinquanta, in particolare, la pratica amatoriale si affermò come luogo di memoria individuale e collettiva, riflettendo i nuovi modelli narrativi e visuali. Se finora la maggior parte degli studi sugli *home movies* ha adottato approcci qualitativi tradizionali, il presente intervento propone di esplorare le potenzialità applicative del metodo quantitativo. Attraverso l'addestramento di un algoritmo per il riconoscimento automatico degli oggetti e l'osservazione di un corpus di film del periodo, la ricerca si propone un duplice obiettivo: da un lato, di inserirsi nel dialogo interdisciplinare tra Film Studies e *Digital Humanities*; dall'altro, di proporre nuove prospettive per l'indagine sul ruolo del cinema di famiglia nell'evoluzione dell'identità italiana del dopoguerra.

PAROLE CHIAVE: film di famiglia, analisi digitale del film, anni Cinquanta, *Digital Humanities*, rilevamento oggetti.

ABSTRACT:
As a meeting point between «family history, socially shared iconography and consumer technology» (Zimmermann, 1995), home movies are a valuable source for investigating italian social and cultural change. in the 1950s, in particular, amateur practice established itself as a site of individual and collective memory, reflecting several changes in narrative and visual models. while previous research on home movies has mostly used traditional qualitative approaches, the present contribution proposes to explore the applicability of the quantitative method. through the training of an algorithm for object detention and the observation of a corpus of films from the period, the study aims to engage with the interdisciplinary dialogue between Film Studies and Digital Humanities while also providing new perspectives for investigating the role of the family films in the evolution of postwar italian identity.

KEYWORDS: Home Movies, Film Studies, Postwar Italy, Digital Humanities, Object Detenction.

[1] Il § *Tempi e contesti* è di pugno di Alessandra Butti, mentre il § *HomeMoviesAnalyzer* è di pugno di Clelia Calandra. L'*Introduzione* e il § *Risultati e conclusioni* sono stati scritti a quattro mani.

Introduzione

A partire dai primi studi sul cinema privato negli anni Ottanta, il film di famiglia si è progressivamente inserito nella storiografia e negli studi cinematografici fino ad essere oggi riconosciuto come fonte di una «eredità sociale e memoriale complessa», posta «al servizio di storie alternative, di contro-archivi e della rigenerazione o formazione di identità individuali e collettive» (Venturini, 2022: 12). Nonostante ciò, il corpus degli *home movies* continua a rappresentare un ambito ancora parzialmente inesplorato dal punto di vista metodologico (Caneppele, 2022): se il primo ciclo di studi – nato grazie alle fondamentali ricerche di Richard Chalfen (1987), Patricia Zimmermann (1995) e Roger Odin (1995) – si era fondato su metodi archivistici e testuali relativamente convenzionali, la ricerca più recente si sta invece orientando anche verso approcci di tipo computazionale, capaci confrontarsi con la crescente quantità di materiale ora digitalizzato e disponibile agli studiosi (Tepperman, 2020). Il presente contributo si vuole inserire in questo orizzonte, prendendo come banco di prova un corpus ristretto di una trentina di film provenienti dagli archivi familiari delle autrici – appartenenti rispettivamente a un nucleo lombardo e a uno siciliano – e il cui cuore si situa nei primi anni del *boom* economico italiano.

Gli anni Cinquanta, d'altronde, rappresentano un momento di particolare densità visiva all'interno dell'immaginario del film di famiglia: la transizione dal bianco e nero al colore ancora incompiuta, pratiche di ripresa ancora elitarie che convivono con la diffusione di tecnologie più accessibili (Simoni, 2016), e la coesistenza nell'immaginario di simboli della società contadina e del consumismo rendono il decennio un fertile caso di studio per un approccio metodologico integrato tra l'analisi qualitativa, necessariamente limitata nella scala, e l'approccio quantitativo agevolato dalla possibilità di trattare masse critiche di dati. Per sperimentare sul corpus questo approccio quali-quantitativo (Olesen *et al.*, 2024), è stato sviluppato uno strumento di *Computer Vision* (CV) appositamente addestrato sui *frame* estratti dai film. L'obiettivo dello studio non è tanto quello di produrre risultati definitivi, quanto piuttosto di far emergere osservazioni interpretabili e di suggerire domande di ricerca nuove rispetto a quelle che emergerebbero dalla sola analisi qualitativa.

Il contributo si articola quindi in tre sezioni. La prima contestualizza storicamente e teoricamente il film di famiglia nel quadro degli anni Cinquanta italiani, mettendo a fuoco il rapporto tra autorappresentazione domestica, immaginario consumistico e dimensione temporale del *medium*. La seconda presenta *HomeMoviesAnalyzer*, l'algoritmo di CV sviluppato per l'analisi automatica del corpus, illustrandone la *pipeline*, i *dataset* di addestramento e le due versioni del modello. Infine, la terza parte discute i risultati emersi dall'analisi digitale, confrontando i dati relativi ai due nuclei familiari e ragionando sulle potenzialità e sui limiti del metodo su un campione di dimensioni ridotte.

Tempi e contesti: raccontare gli anni Cinquanta attraverso il film di famiglia

Definito «il decennio lungo del secolo breve» (Dagrada, 2016), il periodo degli anni Cinquanta in Italia si configura come un lungo momento di transizione durante il quale l'identità nazionale viene profondamente rinegoziata dai processi di ricostruzione, modernizzazione e diffusione dei consumi (Brunetta, 2020). Spinta da uno sviluppo economico sempre più accelerato e, al contempo, dalla messa in discussione dei modelli sociali, familiari e consumistici dell'anteguerra, la società italiana attraversa in questo decennio una trasformazione che investe corpi, spazi, gesti e oggetti della vita quotidiana, approdando a nuove forme di autorappresentazione.

Non stupisce, quindi, che gli anni Cinquanta rappresentino il primo vero *boom* della pratica del film amatoriale, reso possibile dalla diffusione del formato 8mm in versioni sempre più leggere ed economiche – un passaggio che Simoni descrive come la trasformazione di un'attività elitaria in un lusso accessibile anche alla classe media (2016). Tale proliferazione finisce così per produrre una mole di dati visivi estremamente ampia, facendo sì che una delle caratteristiche dei film privati più spesso indicate come deteriori (il loro essere 'tutti uguali' nella presentazione di matrimoni, compleanni o picnic della domenica) diventi, in questa prospettiva, un elemento di ricchezza: se essi costituiscono visivamente un «deposito di luoghi comuni», allora sono anche una fonte privilegiata per indagare gli immaginari diffusi e le mentalità collettive (Sangiovanni, 2013: 275).

Sotto il profilo qualitativo, infatti, il film di famiglia è un vero e proprio dispositivo di autorappresentazione (Zimmermann, 1995). Per Odin, in particolare, l'*home movie* tende a configurarsi come una sorta di contro-documento, la cui funzione primaria è quella di celebrare l'istituzione familiare attraverso una messa in scena che ne filtri gli aspetti negativi e ne restituisca una 'visione euforica', fatta di sorrisi, feste e riti (2008). Come una sorta di 'costruzione mitica' volta a naturalizzare l'ordine domestico (Sapio, 2017), tale dinamica viene definita da Odin un vero e proprio «festival di relazioni edipiche» (2008: 258) in cui l'*home movie* si fa protagonista di un doppio processo di memoria (individuale e collettivo) funzionale tanto all'epopea privata quanto alle ideologie del *familialism* e della *togetherness* (Zimmermann, 1995). È in questa tensione tra mito e memoria che si inserisce la proposta di Caneppele (2022) di leggere queste pellicole come 'ego-documenti', «utili per esplorare come l'io sociale di una persona si costruisca e sia raccontato» (2022: 211) attraverso un approccio metodologico che sia, prima di tutto, empatico. In questa prospettiva, l'utilizzo di strumenti di CV e IA può agire come una 'protesi ottica' per gestire la serialità di quella che lo stesso autore definisce la *murmuration* dei dati amatoriali, «una schiera compatta seppur volubile, visibile solo nel suo insieme e individualmente quasi impercettibile» (2022: 282).

Come nota Malta (2005), d'altronde, la rincorsa ai simboli del benessere impegna proprio negli anni Cinquanta la maggioranza della popolazione, dando vita a famiglie che si assomigliano nei desideri e nei nuovi riti del quo-

tidiano. Su questa trasformazione antropologica, il film di famiglia restituisce un punto di vista insolito: contrariamente a quanto si possa credere, infatti, questi film raramente mostrano semplicemente il privato singolare degli italiani, rispecchiando piuttosto l'immagine pubblica e stereotipata dei loro desideri (Malta, 2005). Tale immaginario è, d'altra parte, lo specchio di quello proposto dallo stesso apparato istituzionale: come osserva Sainati a proposito dei cinegiornali INCOM, le scene presentate nei film governativi riguardano «un'Italia da rivista patinata, [...] ordinata e priva di errori, ripresa nel suo abito migliore» (2001, riportato in Malta, 2005: 547). L'automobile, la casa, gli elettrodomestici, il tempo libero, le vacanze – ripetuti, ripetibili, imitabili, facilmente rappresentabili – diventano così i protagonisti tanto dello schermo pubblico quanto di quello privato: sintomi di una modernità traumatica che trova nell'archivio familiare, per usare ancora le parole di Malta, «un testimone indiretto sempre vivente, che porta sul corpo le tracce di un passaggio che ancora non ha finito di compiersi» (2005: 551).

È forse proprio a partire da questa relazione con il tempo che il film di famiglia rivela la sua natura più complessa. Nella prospettiva di Pierre Nora (1984), questi filmati funzionano come veri e propri *lieux de mémoire*: non conservano il passato così com'è stato, ma lo mettono in scena per renderlo eternamente presente, sottraendolo alla dissoluzione. La dimensione temporale propria dell'*home movie* è però ulteriormente articolata: il film amatoriale guarda fuori dal 'tempo locale' del momento della ripresa verso il 'tempo presente' dello spettatore futuro, proiettando l'ego filmato verso un'epoca in cui quel presente sarà già diventato passato (Forgács, 2008). La specificità del film di famiglia come fonte della storia risiede così proprio nella sua capacità di essere sì storia privata, ma automaticamente proiettata verso una posterità immaginata.

L'augurio formulato da Sangiovanni di estendere capillarmente la ricerca agli archivi italiani per costituire una «geografia delle rappresentazioni private» (2013: 281) rimane in larga parte ancora da realizzare. L'utilizzo di strumenti di analisi computazionale permette tuttavia di avvicinarsi a questo orizzonte: mappare la dialettica tra serialità e soggettività irriducibile, gestire la natura ripetitiva e stereotipata dei filmini e far emergere al contempo i mutamenti nei rapporti gerarchici interni alla famiglia e alla società diventa praticabile su una scala che le metodologie tradizionali non consentivano.

HomeMoviesAnalyzer: Computer Vision per l'analisi del film di famiglia

Metodologie computazionali e strumenti digitali per la ricerca umanistica

Sin dalla diffusione dei primi elaboratori elettronici, si è consolidato l'impiego di una serie di metodi di analisi automatica e semi-automatica basati su processi di elaborazione quantitativa di dati storici, letterari e socioculturali

(Berry, 2012; Manovich, 2020). Tali processi producono risultati empirici utili all'integrazione degli studi umanistici tradizionali con metodologie e strumenti mutuati dalle scienze informatiche. Lo scarto tra le discipline umanistiche e gli approcci empirici delle cosiddette 'scienze dure' (Bod, 2019) ha rappresentato per secoli il punto nodale di una profonda separazione disciplinare e istituzionale, limitando la costituzione di fruttuosi terreni di dialogo tra metodologie computazionali e interpretazioni qualitative. L'avanzamento tecnologico avviatosi con la nascita del *web 2.0*, tuttavia, ha reso insostenibile tale separazione ideologica.

Il campo ibrido delle *Digital Humanities* ha consentito la diffusione di metodologie e strumenti di calcolo, conteggio e rilevamento quantitativo e la loro applicazione alla ricerca umanistica. L'approccio quali-quantitativo è stato inizialmente adottato dalla filologia e dagli studi letterari, attraverso pratiche di indicizzazione e catalogazione dei testi (Busa, 1974), per poi estendersi alla ricerca storiografica, archeologica e alle arti figurative, performative e audiovisive (Schreibman *et al.*, 2004). La legittimità degli studi umanistici computazionali è stata spesso al centro dei dibattiti nelle *Digital Humanities* (Gold, 2012) sin dalla loro genesi 'analogica' – ovvero quando la gran parte delle analisi di impostazione quantitativa si fondava su lunghe operazioni di annotazione manuale e di calcolo statistico, competenze specialistiche raramente incluse nel profilo trasversale di un ricercatore umanista.

In un panorama mediale dominato da algoritmi e sistemi di Intelligenza Artificiale, non è più possibile ignorare l'impatto delle nuove tecnologie sui metodi di ricerca nelle *humanities* (Manovich, 2020). La prima questione metodologica riguarda i limiti 'di scala' della *close reading* (Ohrvik, 2024) derivanti dall'incremento esponenziale dei dati culturali e mediali, cui risponde l'adozione di una prospettiva più *distante* (Moretti, 2013; Arnold e Tilton, 2023). Tale spostamento metodologico ha implicato una ridefinizione tanto degli oggetti di analisi quanto delle domande di ricerca ad essi associate (Hidalgo e Gaudreault, 2018). Nel contesto tecnologico attuale, ogni artefatto culturale viene 'datificato', ridotto a un insieme di valori numerici non accessibili alla percezione umana diretta. *Pixel* e codici possono tuttavia essere elaborati, trasformati e restituiti alla *human-readability* sotto forma di siti *web*, piattaforme *streaming* e archivi digitali. La gestione di questi 'nuovi' oggetti di indagine sarebbe impraticabile senza l'integrazione delle scienze informatiche all'interno dei *framework* interpretativi delle discipline umanistiche. Considerare i dati culturali come entità estranee all'elaborazione matematica e alla manipolazione computazionale risulta, pertanto, anacronistico. Immagini, materiali audiovisivi e brani musicali, come sottolinea Manovich (2020: 229), sono «dati non strutturati» che, attraverso l'analisi automatizzata, possono rivelare questioni inedite per le pratiche di ricerca. In ambito cinematografico, il pericolo riduzionista insito nella ricerca quantitativa sul film (Salt, 1983) ha a lungo costituito un ostacolo alla proliferazione di progetti di analisi digitale. Nonostante ciò, a partire dagli anni Duemila diversi studiosi hanno sfruttato le potenzialità

di operazioni quantitative non strettamente legate al calcolo, quali la visualizzazione interattiva degli archivi o la scomposizione computazionale dei film in *frame* o *shot* significativi (Freisleben *et al.*, 2009; Tsivian, 2009). In particolare, la CV (Isola *et al.*, 2024) si è rivelata uno strumento fondamentale per l'analisi di immagini e video su larga scala (Schmidt *et al.*, 2021). Di fatto, il *machine* e il *deep learning* sono oggi largamente impiegati nei processi di elaborazione delle immagini digitali, nella digitalizzazione di materiali analogici (Stutz, 2021) e nella realizzazione di archivi e siti interattivi (Burghardt *et al.*, 2020), che consentono di osservare i risultati dell'integrazione tra approcci computazionali e interpretazioni storico-qualitative e socioculturali.

Algoritmi, addestramenti e funzionalità

La *Computer Vision* è un ramo dell'IA che può essere definito come un insieme di tecniche finalizzate a compiti specifici (*tasks*) quali il raggruppamento (*clustering*) e la classificazione delle immagini, la segmentazione video, il rilevamento di oggetti, il riconoscimento facciale, il tracciamento dei bordi dell'inquadratura e la generazione automatica di immagini e sequenze video (Pustu–Iren *et al.*, 2020: 8-11). Tali tecniche, nate a partire dagli anni Cinquanta, sono state impiegate sin dal *digital turn* per funzioni come la cattura e la postproduzione delle immagini digitali (Karcher e Sapkota, 2025). Gli impieghi della 'visione artificiale' risultano tuttavia estremamente diversificati, al punto da apparire dispersivi e opachi quanto i modelli linguistici di grandi dimensioni (Nash, 2025).

Operazioni di questo tipo vengono da tempo impiegate anche per la digitalizzazione, il restauro e l'archiviazione di film e immagini di interesse storico. Il progetto *iMedia Cities* (2016) costituisce un esempio paradigmatico delle possibilità applicative di tali tecnologie sul materiale audiovisivo d'archivio. Frutto della collaborazione tra nove archivi e sei istituti di ricerca, *iMedia Cities* è un portale per la conservazione, la trasmissione e la ricerca sul patrimonio culturale e urbano europeo. Il sito raccoglie filmati di diverse città europee sui quali operano algoritmi per il riconoscimento degli oggetti, consentendo una visualizzazione delle immagini annotate in tempo reale. Ogni clip comprende una sezione dedicata ai metadati geografici e storici, oltre a informazioni di *timestamp* e *tag* per la catalogazione e la ricerca archivistica. Il portale include inoltre una sezione per il caricamento di materiale annotato dagli utenti e una per la visualizzazione tridimensionale di immagini e segmenti video esplorabili secondo un percorso museale. Iniziative come questa si occupano frequentemente del recupero, della raccolta e della digitalizzazione di film amatoriali che, come già discusso, rivestono notevole rilevanza per i *film studies* e per la ricerca storiografica e sociologica: gli oggetti ripresi e trasmessi con modalità quasi 'seriale' nei film di famiglia costituiscono veri e propri simboli di una quotidianità e di un modo di rappresentare il reale proprio di un certo periodo storico (Zimmermann, 1995).

Il nostro corpus – composto da trentuno clip totali, molte delle quali in bianco e nero – presentava diverse problematiche tipiche dei film di famiglia e della loro digitalizzazione: si tratta spesso di immagini buie o bruciate nelle alte luci, fuori fuoco, dal quadro poco stabile e dalla durata variabile da pochi secondi a diversi minuti. Per restituire l'ampio comparto simbolico di cui questi film si fanno testimoni, l'ipotesi di ricerca più promettente è risultata lo sviluppo di un algoritmo per il riconoscimento automatico degli oggetti. In particolare, per intraprendere la via dell'analisi su larga scala è stato necessario estrarre e annotare i relativi *frame* per il riconoscimento di *pattern* ricorrenti.

Per rendere visibile l'invisibile, è stato sviluppato l'algoritmo *HomeMovieAnalyzer*, in grado di svolgere diversi compiti, dalla segmentazione all'annotazione automatica. La prima versione dell'algoritmo doveva condurre l'analisi automatica, ma anche raccogliere dati utili al successivo addestramento. Attraverso il linguaggio di programmazione Python, con il supporto di Google Colab, Claude e ChatGPT, il primo compito assegnato all'algoritmo riguarda la segmentazione automatica in frame, da estrarre e salvare in una cartella dedicata per ognuno dei trentuno film. La seconda incombenza, quella dell'*object detection*, ha richiesto, invece, un *dataset* di addestramento.

L'elaborazione dei *dataset* prevede la raccolta di immagini e video opportunamente annotati ed etichettati, che richiedono spesso lunghe operazioni manuali. Un dataset costituisce, infatti, un insieme di informazioni sulla cui base un algoritmo apprende gli obiettivi e le procedure necessarie per l'estrazione di risultati significativi su differenti tipologie di materiali digitali. Per l'analisi automatica delle immagini, esistono oggi diverse librerie *open-access* che permettono questo tipo di *training*: COCO, ImageNet e Open Images (Guoming Li, 2025), ad esempio, possono rappresentare strumenti di rilievo per lo studio di materiali audiovisivi eterogenei, anche in assenza di una preparazione specialistica o del tempo necessario per annotare singolarmente immagini e frame. È evidente, dunque, che quanto più un *dataset* è ampio e specifico, tanto maggiore sarà l'accuratezza del modello in fase di elaborazione dei risultati. In questa prospettiva, lo sviluppo di *HomeMovieAnalyzer*, in assenza di immagini pre-annotate, ha richiesto l'integrazione della libreria Ultralytics YOLO (*You Only Look Once*), sviluppata da Joseph Redmon e Ali Farhadi nel 2015 per il riconoscimento rapido degli oggetti tramite le operazioni combinate di localizzazione e classificazione di immagini a colori, e la cui efficacia sugli *home movies* è già stata testata dagli studi di Aasman (2020). Nonostante questo primo addestramento non possa aspirare a un livello di specificità adeguato a contesti di ricerca specializzati, si è rivelato significativo per la realizzazione del successivo modello.

Un secondo problema riguarda l'assenza di colore in gran parte del corpus. Per ovviare a tale limite, si è reso necessario integrare nella *pipeline* un ulteriore algoritmo per la conversione dal bianco e nero al colore. CLAHE (*Contrast Limited Adaptive Histogram Equalization*) è un algoritmo di *image processing* normalmente impiegato per migliorare la qualità delle immagini digitali,

bilanciando luminosità, contrasto e spazio cromatico; nel processo di codifica, CLAHE è stato quindi impiegato per convertire la scala di grigi in valori RGB. È importante precisare che tale passaggio intermedio è stato funzionale esclusivamente all'incremento dell'accuratezza nel riconoscimento degli oggetti: gli *output* restituiti dall'algoritmo conservano i frame originali senza alcuna alterazione cromatica.

Al fine di ottenere risultati idonei a costituire una base solida per il secondo ciclo di addestramento, l'algoritmo doveva infatti restituire i medesimi frame annotati sulla base dei dati prodotti dall'*object detection*. Le clip sono state, dunque, segmentate in un totale di 55.014 frame su cui è stato lanciato il modello YOLO integrato con CLAHE che ha restituito le stesse immagini annotate e la relativa tabella di valori per ciascun film. Le tabelle restituite dall'algoritmo contengono il *Confidence Score*, ovvero il grado di affidabilità del modello (su scala binaria da 0 a 1), e i cosiddetti *Corner Points*, le coordinate che identificano i riquadri (*Bounding Box*) contenenti gli oggetti rilevati. Come prevedibile, la prima versione di *HomeMoviesAnalyzer* ha prodotto risultati di rilievo solo su una parte limitata delle immagini, registrando indici di accuratezza frequentemente insoddisfacenti. Sulla maggior parte dei frame a colori, il *dataset* YOLO ha consentito di rilevare con discreta precisione numerosi elementi come vasi, piante, borse, tavoli, sedie e animali. Sulle immagini in bianco e nero, invece, sono state riscontrate significative limitazioni e numerosi errori di classificazione degli oggetti.

Per *HomeMoviesAnalyzer 2.0* è stata riscritta parte del codice della versione precedente, con l'obiettivo di migliorare la specificità del modello soprattutto per le immagini monocromatiche. In primo luogo, i risultati del precedente modello sono stati selezionati e sottoposti a scrematura, al fine di identificare quelli in cui il rilevamento aveva registrato indici di accuratezza più elevati. Sulla base di tale selezione, è stato costruito uno *pseudo-label* (Kage *et al.*, 2024), un processo di annotazione automatica per l'addestramento semi-supervisionato. Le pseudo-annotazioni hanno permesso di catalogare il materiale, stavolta raggruppato in base alle funzioni di addestramento, validazione e test. Il primo risultato di questa seconda fase si è tuttavia rivelato ancor più rumoroso del *training* precedente. Si è pertanto optato per l'integrazione dello *pseudo-label* con annotazioni manuali di un piccolo insieme di frame in bianco e nero – nello specifico, 545 immagini – mediante il programma web CVAT e per una riduzione delle classi di oggetti da rilevare (persone, veicoli, borse, palazzi, e tavole imbandite) al fine di ottenere un rilevamento meno rumoroso.

Vedere l'invisibile: risultati e conclusioni

Come anticipato, il campione di film proviene da due soli archivi familiari, l'uno lombardo (17 clip) e l'altro siciliano (14 clip), le cui riprese spaziano

dalla Sicilia alla Campania per il Sud e dal Piemonte al Veneto per il Nord. Nel contesto degli anni Cinquanta, tale differenza geografica è sembrata la più produttiva per mettere a confronto i dati emersi dalle due versioni di *HomeMoviesAnalyzer*, anche se è tale comparazione va intesa come esercizio esplorativo: trattandosi dei rispettivi archivi familiari, non è possibile escludere che alcune delle differenze rilevate riflettano traiettorie biografiche individuali rispetto a dinamiche culturali più ampie.

Un primo ordine di precisazioni riguarda anche i limiti tecnici del modello. Adottando come soglia orientativa una confidence media di 0.6, è possibile distinguere i filmati su cui il modello ha operato in modo più affidabile da quelli su cui i risultati vanno trattati con maggiore cautela (Tab. 1). La loro presenza conferma quanto già emerso nella fase di sviluppo dell'algoritmo: l'annotazione manuale di un sottoinsieme specifico di immagini rimane una condizione necessaria per ottenere risultati affidabili su materiali monocromatici, e i dati prodotti su questi filmati vanno considerati indicativi piuttosto che conclusivi.

Clip	Dpf	Conf. media	Sopra soglia (0,6)
Como 1950	2,53	0,730	Sì
Liguria 1952	2,36	0,715	Sì
Palermo 1954	1,87	0,683	Sì
Pompei 1954	3,72	0,677	Sì
Palermo 1956	2,29	0,635	Sì
Venezia 1950	3,85	0,612	Sì
Palermo 1956 (II)	1,60	0,605	Sì
Como 1952	1,21	0,588	No
Como 1951	1,72	0,575	No
Como 1958	2,08	0,559	No
Palermo 1953	1,67	0,539	No
Palermo 1952	1,45	0,517	No
Napoli 1954	1,58	0,506	No

Tab. 1 – Detection per frame (dpf) e confidence media per film.

I dati prodotti dalla seconda versione del modello offrono, ciononostante, alcune osservazioni di rilievo. La distribuzione delle *detection* per classe è riportata nella tabella che segue (Tab. 2), e costituisce il dato aggregato più robusto prodotto dall'analisi.

Classe	Nord (n)	Nord %	Sud (n)	Sud %	Affidabilità
person	34.076	77,7	8.577	78,1	Alta
building	4.051	9,2	1.758	16,0	Medio-bassa
vehicle	2.826	6,4	219	2,0	Alta
table_setting	2.231	5,1	305	2,8	Bassa
bag	692	1,6	130	1,2	Media

Tab. 2 – Distribuzione delle detection per classe.

La colonna 'affidabilità' riflette l'esito di una verifica qualitativa condotta su un campione di frame ad alta *confidence*: le categorie 'person' e 'vehicle' hanno mostrato una corrispondenza costante tra rilevamento automatico e contenuto visivo effettivo; le categorie 'building' e 'bag' si sono rivelate generalmente riconoscibili, pur con alcune imprecisioni; 'table_setting' ha presentato i risultati più ambigui, con casi frequenti in cui il modello ha rilevato strutture urbane parzialmente visibili come oggetti di una tavola imbandita o elementi difficilmente classificabili che, anche solo per la forma geometrica, potevano ricordare un tavolo con sedie. Le interpretazioni che seguono tengono quindi conto di questa gerarchia e di queste limitazioni strutturali.

La categoria 'person' rappresenta il 77,7% delle *detection* al Nord e il 78,1% al Sud: una sostanziale equivalenza che, di per sé, costituisce un dato interpretabile. Riprendendo quanto Sapio osservava a proposito del film di famiglia come dispositivo mitico, volto a celebrare l'unità del «grande corpo familiare» (2017: 39), la centralità della figura umana nell'inquadratura appare come una costante strutturale indipendente dalla provenienza geografica – un elemento di quella 'serialità' che Sangiovanni (2013) identificava come caratteristica del genere e che il modello rende misurabile su scala.

Le differenze più significative emergono nelle categorie minoritarie, da leggere tenendo conto dei diversi livelli di affidabilità. 'Vehicle' mostra lo scarto più netto: 6,4% al Nord contro 2% al Sud, un dato confermato dalla verifica qualitativa e perfettamente coerente con la distribuzione geografica e temporale della motorizzazione di massa nell'Italia degli anni Cinquanta. 'Table_setting' segna anch'essa una differenza rilevante: 5,1% al Nord contro 2,8% al Sud, suggerendo una maggiore presenza di oggetti legati alla convivialità domestica nei filmati settentrionali, già orientati verso quell'immaginario consumistico e privato che Malta (2005) identificava come tratto distintivo del periodo. 'Building' mostra il divario più ampio – 16% al Sud contro 9,2% al Nord –

ma, data la minore affidabilità del modello su questa categoria, il dato va inteso come ipotesi da verificare piuttosto che come risultato: potrebbe riflettere una pratica di ripresa più orientata verso lo spazio architettonico nel corpus meridionale, ma potrebbe anche riflettere parzialmente un rumore di rilevamento più elevato su certi materiali urbani.

All'interno del corpus, due filmati interrompono gli schemi di densità in modo peculiare: Venezia 1950 raggiunge una media di 3,85 *detection per frame* – il valore più alto del corpus settentrionale – mentre Pompei 1954 tocca il 3,72 *dpf* per il Sud. In entrambi i casi, la densità di rilevamento non è riconducibile alle pratiche di autorappresentazione domestica, quanto all'identità urbana e turistica dei luoghi ripresi: lo spazio pubblico del patrimonio culturale italiano – la piazza, il sito archeologico – produce un affollamento dell'inquadratura che il modello sembra registrare con precisione, consentendo forse di distinguere computazionalmente tra riprese in contesto domestico e riprese in contesto turistico.

È proprio in questa capacità di far emergere *pattern* su scala che risiede il contributo più significativo dell'approccio computazionale applicato al film di famiglia. Pur nei suoi limiti strutturali, *HomeMoviesAnalyzer* ha reso misurabile su scala computazionale quella frequenza di rappresentazioni caratteristica del film di famiglia (Sangiovanni, 2013) che, attraverso un approccio quali-quantitativo, può rivelarsi come una fruttuosa risorsa di indagine: ciò che la *close reading* fatica a cogliere – la distribuzione statistica di oggetti, corpi e spazi attraverso migliaia di frame – diventa visibile, e dunque interpretabile, non in sostituzione dell'analisi qualitativa, ma in dialogo con essa. La necessità di combinare l'operatività dei metodi informatici con gli strumenti dell'analisi culturale, della storia e degli studi mediali – che Aasman (2020) identifica come la sfida centrale dei progetti di *Digital Humanities* applicati al cinema amatoriale – costituisce anche il principale orizzonte di sviluppo di questo esperimento.

C'è inoltre una dimensione temporale propria di questo tipo di analisi che vale la pena sottolineare: *HomeMoviesAnalyzer* non lavora sul film come esperienza di visione, con la sua durata, ritmo e capacità di costruire memoria, ma sui frame come unità discrete, sottraendo il materiale al flusso temporale per restituirlo come distribuzione statistica. È precisamente questa tensione tra il tempo condensato del film amatoriale e la sua scomposizione computazionale in istanti misurabili a definire sia le potenzialità sia i limiti costitutivi dell'approccio qui proposto. Gli sviluppi successivi che questo lavoro auspica sono suggeriti già a partire dai suoi stessi confini epistemici: l'estensione del corpus e l'addestramento di modelli su materiali specifici - anziché su *dataset* generici - potrebbero migliorare l'accuratezza dei risultati, e la metodologia integrata consentirebbe di condurre analisi su scala progressivamente più ampia.

Bibliografia

Aasman, S. (2020). Unlocking multiple histories of amateur media: From micro- to macro-histories. *Screen*, 61(1), 157-166.

Arnold, T., Tilton, L. (2023). *Distant Viewing: Computational Exploration of Digital Images*. Cambridge, MA: MIT Press.

Berry, D.M. (a cura di). (2012). *Understanding Digital Humanities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Burghardt, M., Heftberger, A., Pause, J., Walkowski, N.-O., e Zeppelzauer, M. (2020). Film and video analysis in the digital humanities: An interdisciplinary dialog. *Digital Humanities Quarterly*, 14(4).

Busa, R. (1974-1980). *Index Thomisticus: Sancti Thomae Aquinatis operum omnium indices et concordantiae* (56 voll.). Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.

Caneppele, P. (2022). *Sguardi privati: Teorie e prassi del cinema amatoriale*. Milano: Meltemi.

Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

Dagrada, E. (a cura di). (2016). Anni Cinquanta: Il decennio più lungo del secolo breve. *Cinema e Storia*, 5(1).

Forgács, P. (2008). Wittgenstein Tractatus: Personal reflections on home movies. In K. L. Ishizuka e P. R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 47-56.

Freisleben, B., Ross, M., Grauer, M. (a cura di). (2009). *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research. An Overview*. Bielefeld: transcript Verlag.

Gold, M.K. (a cura di). (2012). *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hidalgo, S., Gaudreault, A. (a cura di). (2018). *Technology and Film Scholarship: Experience, Study, Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Isola, P., Torralba, A., Freeman, W.T. (2024). *Foundations of Computer Vision*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kage, P., Rothenberger, J.C., Andreadis, P., Diochnos, D.I. (2024). *A Review of Pseudo-Labeling for Computer Vision*. arXiv preprint arXiv:2408.07221.

Li, Z., Hei, Y., Li, Q., Zhang, L., Wang, P., Zhao, H., Qi, B., Guoming, L. (2025). What limits bidirectional model's generative capabilities? A uni-bi-directional mixture-of-expert method for bidirectional fine-tuning. In *Proceedings of the 42nd International Conference on Machine Learning*, PMLR 267, 34564-34577.

Malta, C. (2005). La famiglia e la sua immagine: Il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico. *Comunicazioni sociali*, 3, 546-551.
Manovich, L. (2020). *Cultural Analytics*. Cambridge, MA: MIT Press.
Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. London: Verso Books.
Nora, P. (1984). *Les Lieux de la mémoire* (Vol. 1). Paris: Gallimard.
Odin, R. (1995). *Le film de famille: Usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.
Odin, R. (2008). Reflections on the family home movie as document: A semio-pragmatic approach. In K. L. Ishizuka e P. R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (pp. 255-271). Berkeley: University of California Press.
Ohrvik, A. (2024). What is close reading? An exploration of a methodology. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 28(2), 238-260.
Olesen, C.G. (2024). *Visualizing Film History: Film Archives and Digital Scholarship*. Bloomington: Indiana University Press.
Pustu-Iren, K., Sittel, J., Mauer, R., Bulgakowa, O., Ewerth, R. (2020). Automated visual content analysis for film studies: Current status and challenges. *Digital Humanities Quarterly*, 14(4).
Sainati, A. (2001). *La Settimana Incom: Cinegiornali e informazione negli anni 50*. Torino: Lindau.
Salt, B. (1983). *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.
Sangiovanni, A. (2013). Memorie private e storia pubblica: Film amatoriali, familiari e privati come fonti per la storia. *Storiografia*, 17, 265-281.
Spio, G. (2017). *Le film de famille: Représentations collectives, mise en récit et subjectivation*. In *Politiques de communication*, 8(1), 27-48.
Scmidt, T., El-Keilany, A., Eger, J., Kurek, S. (2021). *Exploring computer vision for film analysis: A case study for five canonical movies*. In *Proceedings of the 2nd International Conference of the European Association for Digital Humanities (EADH 2021)*. Krasnoyarsk.
Screibman, S., Siemens, R., Unsworth, J. (a cura di). (2004). *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell Publishing.
Simoni, P. (2016). *Il cinema in casa tua: La produzione di immagini amatoriali domestiche*, in *Cinema e Storia*, 5(1), 203-214.
Stutz, O.K. (2021). Comparative analysis of colour film style by computational means. *Cinergie*, 20, 7-25.
Tepperman, C. (2020). The complex materiality of amateur cinema research: Texts, archives and digital methods. Introduction. *Screen*, 61(1), 119-123.
Tsivian, Y. (2009). Cinemetrics, part of the humanities' cyberinfrastructure. In M. Ross, M. Grauer e B. Freisleben (a cura di), *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research. An Overview*, 93-100.
Venturini, S. (2022). L'archivista empatico e il mormorio del cinema amatoriale e famigliare. In P. Caneppele, *Sguardi privati: Teorie e prassi del cinema amatoriale*. Milano: Meltemi, 11-22.

Zimmermann, P.R. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Emanuele Ingrao

Tempo del racconto e ambiguità della Storia: Strategia del ragno *(1970) di Bernardo Bertolucci*

ABSTRACT
Il presente contributo analizza il film *Strategia del ragno* (1970) di Bernardo Bertolucci come un testo che ridefinisce e riscrive la storia della Resistenza e dell'antifascismo italiano, a partire da una narrazione beffarda e modernista, che utilizza il tempo narrativo e la memoria del passato nazionale per problematizzare e contraffare le mitologie che hanno costruito l'identità culturale dell'Italia antifascista.

PAROLE CHIAVE: cinema dei padri, tempo filmico, cinema e antifascismo, cinema e modernità.

ABSTRACT
This paper analyzes Bernardo Bertolucci's *The Spider's Stratagem* (1970) as a text that redefines and rewrites the history of the Resistance and Italian antifascism, starting from a mocking and modernist narrative that uses cinematic time and the memory of the national past to problematize and counterfeit the mythologies that constructed the cultural identity of anti-fascist Italy.

KEYWORDS: Cinema of the Fathers, Cinematic Time, Cinema and Anti-Fascism, Cinema and Modernity.

L'eredità dei padri

Il cinema italiano degli anni Sessanta costituisce il decennio che determina una frattura insanabile tra la generazione dei padri (i vari De Sica, Visconti, Rossellini e Fellini) e quella dei figli. Questa distanza assume connotati complessi e stratificati, di cui ne sono prova alcuni discorsi e figure tematiche che abitano il cinema dei figli, ormai incapaci di accettare le verità e le *auctoritates* paterne, alle quali contrappongono soluzioni visive inedite e sperimentazioni linguistiche sovversive che utilizzano il tempo e la storia come grandi dispositivi di ribaltamento e di messa in crisi delle mitologie ufficiali ereditate.

Quando parlo di 'figli' mi riferisco indubbiamente ai caratteri e alle esperienze di rottura di registi come Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, i fratelli Taviani e, a partire dalla seconda metà del decennio, ai casi di Marco Bellocchio

e Bernardo Bertolucci. In questi anni, infatti, il cinema di Bertolucci si impone all'attenzione della critica coeva, dalla quale riceve anche il rimprovero di un disimpegno ideologico e politico (Fofi, 1970: 196-197; Fiorentino, 1972: 71-72), soprattutto in relazione ad un processo di introiezione ed espulsione della figura paterna. Nel suo caso, infatti , i padri putativi, sul piano filmico e ideologico, erano stati Pasolini, di cui era stato aiuto regista sul set di *Accattone* (1961) e dal quale aveva mutuato quel 'nuovo linguaggio' in *La commare secca* (1962); e la Nouvelle Vague, in modo particolare Godard, che veniva ampiamente tematizzata in *Prima della rivoluzione* (1964). Tuttavia, se *Partner* (1968) aveva costituito un tentativo schizoide di rielaborare e rigurgitare Godard nel clima delle contestazioni del Sessantotto, *Strategia del ragno* (1970) sancisce per Bertolucci «il passaggio dal periodo del monologo a quello del dialogo» (Faldini–Fofi, 1984: 141), coincidente con l'inizio dell'esperienza della psicoanalisi e la maturazione di esuberanze freudiane, in particolar modo edipiche (Albano, 2004: 120-136).

Strategia del ragno, liberamente tratto dal racconto *Tema del traditore e dell'eroe* (1944) contenuto nella raccolta *Finzioni* di Jorge Luis Borges, viene coprodotto dalla Rai per una distribuzione televisiva e presentato in anteprima alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia il 25 agosto 1970. *Strategia* «è un film che nasce sul bisogno di affrontare le ambiguità della storia, sulla demistificazione delle figure eroiche dei padri borghesi e antifascisti» (Bertolucci, 2010: 50). Il regista, attraverso una narrazione moderna e «modernista» (Kolker, 1985: 68), problematizza il tema dell'eredità della Resistenza costruendo una *mise en abîme* del racconto che ha fondato l'identità italiana del secondo dopoguerra, presentando una drammaturgia del tempo filmico in cui passato e presente sono la stessa cosa; o meglio il «passato non è uguale al presente ma lo *diventa*» (Casetti, 1978: 66).

Infatti, la dimensione storica e temporale che il film suggerisce non è data soltanto dai luoghi in cui la vicenda si svolge (l'autobiografia e la Bassa emiliana), ma anche dal recupero referenziale e iconologico di elementi, oggetti, paesaggi, attori e volti che restituiscano quel senso di allucinazione che è suggerito dalle notti colorate dal blu di Magritte e dalla fotografia di Vittorio Storaro, abitate dal bestiario di Ligabue, dalle architetture di De Chirico e dal melodramma verdiano.

Il film racconta la storia di Athos Magnani, interpretato da Giulio Brogi, che giunge a Tara, nella realtà di un paese immaginario che mutua scenari da Sabbioneta, Pomponesco e da altri luoghi del mantovano, perché chiamato da Draifa (Alida Valli), l'amante ufficiale del padre, per fare chiarezza sulla morte di quest'ultimo, vigliaccamente assassinato dal piombo fascista trent'anni prima in occasione dell'inaugurazione del teatro comunale dove si stava rappresentando il *Rigoletto*.

La diegesi si sostanzia della *detection* allucinogena di Athos figlio, che ricostruisce le vicende del giugno 1936 interrogando i tre principali compagni comunisti del padre, Gaibazzi (Pippo Campanini), Rasori (Franco Giovannelli)

e Costa (Tino Scotti). I quattro amici, infatti, avevano pianificato un attentato in vista dell'imminente arrivo a Tara di Mussolini. Ma la notte in cui Athos padre è morto, qualcuno tradì. In questo gioco di specchi e agnizioni, in cui l'immagine del padre diviene quella del figlio, Athos Magnani scoprirà che a tradire fu proprio il padre, rivelando ai carabinieri il complotto ordito.

Tempo e modernità del racconto

A Tara, ormai mausoleo della memoria eroica di Athos Magnani, il tempo si è fermato, raggelato, e tutto è rimasto identico a se stesso. Infatti, in accordo con quanto sostiene Robert Kolker:

> of all Bertolucci's films, *The Spider's Stratagem* is the most modernist in its structure, actively and consciously foregrounding its attack on the conventions of classical cinema. […] Here Bertolucci demonstrates that he has absorbed the influences of 60s cinema, understands them, is fully aware of the dialectical play of forms that makes the modernist work above all a reflection upon its own existence, and can go on to enrich the dialectic (Kolker, 1985: 105).

Lo stesso Kolker, inoltre, sottolinea che: «the film becomes a contrapuntual play of influence and construct, wich finally is one of the things the film is about: the interplay of influences, constructions, formal devices erected by characters out of a desire to alter history, a desire that leads to their and history's destruction» (Kolker, 1985: 106). Ciò significa che *Strategia*, non soltanto assume i caratteri di una cesura irrinunciabile all'interno della carriera di Bertolucci; ma anche che qui il delfino di Parma (Fofi, 1971: 105-108) finalmente trova una forma e uno stile di regia che possano comunicare una proposta di decostruzione del racconto paterno attraverso un linguaggio eccentrico che utilizza i colori, l'interpolazione dei piani temporali, la sovrapposizione di flashback del passato a immagini del presente per confondere sul piano metonimico lo statuto della verità del racconto.

La sequenza d'apertura del film che segue i vari dipinti del bestiario di Ligabue curato da Cesare Zavattini (Zavattini, 1967), consiste in una panoramica da destra verso sinistra che si arresta nel momento in cui l'arrivo di un treno Lumière alla stazione di Tara introduce il nostro eroe borgesiano nel profilmico e nel labirinto della trama disegnata dal padre. Qui Bertolucci, come in una partitura operistica, inaugura le figure, i motivi, i temi, e le strategie formali per articolare una storia morale e italiana a tutti gli effetti melodrammatica, che utilizza i segni d'interpunzione del linguaggio filmico per riflettere sul modo più corretto di raccontare una storia che distrugge il tempo lineare, dal momento che la sua innovazione e provocazione stilistica può essere mediata

soltanto dall'uso modernista di un tempo oscillatorio, cioè di un «tempo ritrovato» (Centola, 2019). Le panoramiche, le lunghe carrellate laterali e i piani sequenza che articolano la narrazione sono dunque la traduzione di una precisa idea di temporalità che produce «biforcazioni continue» (Deleuze, 2006: 62) per riflettere sulla pluralità di ipotesi delle verità tramandate sulla storia italiana.

Tara, intrappolata nel Mito di un tempo idealizzato e cinematografico, dal momento che prende il nome dalla piantagione di *Gone with the Wind* («Via col vento», 1939), costruisce dei circoli culturali per una gioventù di cui non si ha traccia, ed è abitata da corpi e volti che hanno le stesse sembianze nel passato e nel presente del racconto. Infatti, Draifa, Gaibazzi, Rasori e Costa, così come il vecchio fascista Beccaccia, e tutti gli attori non professionisti che partecipano di un'idea di «cinema-verità» (Bertolucci, 2010: 50) legata ai luoghi della Bassa, dialogano con un figlio che nel corpo ha inscritto l'enigma della morte del padre. Qual è la vera trama di Athos Magnani? Si chiede il figlio. Eppure, «la donna in *Strategia*, è il ragno che tesse la sua tela, Alida Valli» (Faldini–Fofi, 1984: 141). La scelta di ingaggiare interpreti come Alida Valli e Tino Scotti non era affatto casuale: «erano facce filologicamente esatte, rispetto alle ambientazioni dei film, ai loro anni» (Faldini–Fofi, 1984: 146).

Bertolucci, dunque, nel segno di una continuità estetica e formale che avrebbe caratterizzato anche *Il conformista* (1970), girato nello stesso anno, *Ultimo tango a Parigi* (1972), e *Novecento* (1976), recupera volti, divi e dive del passato per sostanziare il suo cinema di corpi che significano qualcosa in rapporto all'interferenza immaginifica e metonimica che sono in grado di provocare. In questo senso, il personaggio di Draifa è centrale all'interno del film, poiché propone al figlio l'enigma della morte del padre. Draifa, chiamata così da suo padre, che era un fanatico di Dreyfuss, è la regina e la strega che prepara la messa in scena di un melodramma dentro quel grembo parossisticamente conciliatorio che è Tara. Prima tesse la sua tela, poi, convocandolo nel luogo della «scena primaria» (Albano, 2004: 136), intrappola Athos figlio nel tentativo di rimettere in scena la storia del fascismo e di riconciliarne la memoria traumatica tra le sue braccia.

La prima volta che il suo personaggio viene presentato, Bertolucci la filma in campo lungo con una panoramica di 360 gradi, seguendola con una lunga carrellata laterale. A piedi nudi cammina a passo svelto nel suo giardino e chiede allo sguardo di Athos e dello spettatore di seguirla, catturarla, esibendo un sistema di segni e di gesti che alludono alla proposta sessuale desiderata e denegata. «Come un'interprete cecoviana tutta di bianco vestita e con l'ombrellino aperto» (Socci, 2008: 47), Draifa chiede ad Athos di accompagnarla in una passeggiata nel bosco. Una regina-ragno che utilizza il racconto come tele che paralizzano e addormentano la preda. Figura dell'assenza e del vuoto identitario di Athos, Draifa, al pari del quadro dell'*Annunciata* di Antonello da Messina che Athos trova nel suo palazzo, propone atteggiamenti e gesti che proteggono il mistero. Athos, infatti, dopo essere giunto a Tara, sembra non

essere più in grado di orientarsi nel tempo presente, divenuto ormai una dimensione accessibile soltanto attraverso una collezioni di ricordi altrui che provocano in lui uno stato di alterazione di coscienza. Egli, infatti, non ha mai conosciuto la madre biologica, di cui incontra un surrogato abietto, misterioso e menzognero, incarnato da una Sfinge verbale (Dalle Vacche, 1992: 243) quale si presenta Draifa. Athos, quindi, scivolando gradualmente nei ricordi di Gaibazzi, Rasori e Costa, che producono i flashback che confondono l'identità e l'ideologia del corpo del padre con quello del figlio, affronta la paura di conoscere la verità contraffatta su cui si fonda la loro persistenza nel tempo.

Pertanto, in *Strategia*, possiamo dire in termini deleuziani che «la narrazione cessa d'essere veridica, cioè di pretendere al vero, per farsi sostanzialmente falsificante, […] perché pone la simultaneità di presenti incompossibili o la coesistenza di passati non-necessariamente veri» (Deleuze, 2006: 148). E in questo gioco manipolatorio e beffardo, in cui il contrappunto di rime ed elementi simbolici orientano la ricerca del senso, Draifa avvolge Athos nello stesso fazzoletto rosso con cui stringeva il padre; lo veste con la sahariana all'inglese che il padre abitualmente indossava, e cerca di scavalcare la sua età raggelata per costruire col figlio la vita che l'è stata negata. In questo senso, anche la proposta sessuale è una forma precaria di ricompensa, un dispositivo compromissorio per ricongiungersi vicariamente col padre attraverso il corpo del figlio.

In seguito, una ricognizione degli indizi e delle testimonianze raccolte getta Athos in uno stato di paranoia. Egli teme per la sua vita e, sospettando del tradimento dei compagni del padre, fugge nel bosco, dando la possibilità a Bertolucci di sovrapporre con un montaggio parallelo la corsa del figlio con quella del padre avvenuta trent'anni prima. Curiosamente, a distanza di pochi mesi, Bertolucci avrebbe girato un'altra importante sequenza di fuga nel bosco ne *Il conformista*, demandando però a quest'ultima un'altra direzione di senso e un altro giudizio sulla Storia. Se, infatti, da un lato in *Strategia* Athos Magnani tradisce gli amici, la moglie, l'amante, l'Italia e se stesso; dall'altro, invece, ne *Il conformista* il personaggio di Anna Quadri (Dominique Sanda) è tradita e uccisa dal suo amante (Jean-Louis Trintignant) poiché ideologicamente contraria alla sua narrazione della storia.

La storia è racconto

La scoperta della verità e del senso della trama del padre finiscono per intrappolare Athos «in quella specie di regno dei morti, in cui la Storia dell'antifascismo, nascondendosi dietro le figure degli eroi e dei traditori, mostra una nuova, insopportabile ambiguità» (Bertolucci, 1970: 1). A teatro, infatti, Athos comprende la parabola verdiana della sua esistenza.

Come nel *Giulio Cesare* e nel *Macbeth* di Shakespeare, la morte dell'eroe, questa volta popolare, deve essere preparata da un sistema di premonizioni: da un corte di fantasmi e di segni che attraverso un gioco di specchi sanciscono

il ritorno dell'identico, la ripetizione nel tempo di una filogenesi mai del tutto conciliata. Quella tra padre e figlio, tra antifascismo e Resistenza.

Per rendere dunque intellegibile la trama del padre, in un flashback Bertolucci mostra Athos Magnani recitare sui tetti di Tara la propria orazione funebre, scegliendo dunque di tramandare alle generazioni future l'importanza della lotta antifascista:

> Sentite: per Tara, per tutta la regione il mio nome ha un suono di ribellione, di coraggio. Se vengono a sapere del mio tradimento tutto il nostro lavoro diventa inutile, capite.
> Non mi ucciderete voi. Sarò famoso anche morto. Molto più utile un eroe. Un eroe, sì, che la gente possa amare. Io sarò assassinato da un fascista, vigliaccamente. Offriremo lo spettacolo di una morte drammatica, che si scolpisca nell'immaginazione popolare, perché si continui a odiare, odore, odiare sempre di più… il fascismo. Sarà la morte leggendaria di un eroe, un grande spettacolo teatrale. Proveremo, proveremo come a teatro. Centinaia di attori, tutto il popolo di Tara vi parteciperà, senza sapere. Tutta Tara diventerà un grande teatro.

E così il figlio, prima di lasciare Tara, terrà in piazza un discorso commemorativo che preserverà il mito e la memoria antifascista del padre, perché «un uomo è fatto di tutti gli uomini, li vale tutti e tutti valgono lui» (Sartre, 1964). In questo modo, quindi, decidendo di perpetrare la versione ufficiale della storia disegnata dalla tela del padre, Athos comprende quanto le mitologie prodotte per la conservazione di una storiografia popolare e nazionale siano più importanti del paradigma indiziario (Ginzburg, 1986) che confuta e distrugge le narrazioni che i padri tramandano ai figli.

Se *Strategia del ragno* affronta il problema dell'ambiguità della storia, dal momento che «Athos's legacy is ambivalent enough to blur forever the boundaries between fascism and antifascism, and make black interchangeable with red» (Dalle Vacche, 1992: 225), allo stesso modo, Bertolucci, inquadrando in campo lungo la piazza di Tara popolata da molti anziani che sorreggono ombrelli neri e da pochi giovani che indossano sciarpe rosse, restituisce il senso di un'aporia: quella di una *Golconda* surreale che problematizza la possibilità di confondere la storia con una narrazione, e di trasformare la storia in un racconto. Infatti, se «lo spazio e il tempo, nel racconto cinematografico, sono "compromessi" in profondità» (Tomasi, 1988: VII), Bertolucci in *Strategia del ragno* dimostra che è possibile indagare lo statuto confuso della verità storica soltanto accettando di perdersi nel labirinto, facendovi ingresso senza più uscirne, come l'erba alta impedisce al treno di ripartire.

Bibliografia

Albano, L. (2004). *L'intreccio perpetuo. Strategia del ragno, Gli uccelli*. In ID., (2004). *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*. Venezia: Marsilio.
Bertolucci, B. (1970). *Strategia del ragno*. Pressbook, Biblioteca 'Luigi Chiarini' del CSC. Roma: Edizioni RAI.
Id., (2010). *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*. Milano: Garzanti.
Casetti, F. (1978). *Bernardo Bertolucci*. Firenze: La Nuova Italia.
Fiorentino, R. (1972). Strategia del furbo (su Bertolucci). *Ombre Rosse – Nuova Serie*, 2, marzo 1972, 71-72.
Fofi, G. (1970). Qualche film. *Quaderni Piacentini*, 42, novembre 1970,196-197.
Id., (1971). *Il cinema italiano: servi e padroni*. Milano: Feltrinelli.
Faldini, F., Fofi, G. (1984). *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
Deleuze, G. (2006). *L'immagine-tempo. Cinema 2*. Milano: Ubulibri.
Ginzbug, C. (1986). *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
Kolker, R. (1985). *Bernardo Bertolucci*. London: British Film Institute.
Sartre, J.L. (1964). *Les mots*. Paris: Gallimard; tr. it *Le parole*. Milano: Bompiani.
Socci, S. (2008). *Bernardo Bertolucci*. Milano: Il Castoro.
Tomasi, D. (1988), *Cinema e racconto. Il personaggio*. Torino: Loescher.

Valentina Deriu

Mental Time Travel and the Cognitive Foundations of Narrative Processing

ABSTRACT
Temporal cognition enables individuals to mentally represent subjective time through episodic memory and episodic future thinking, both supported by the Mental Time Travel (MTT) system. This paper examines the relationship between MTT and narrative language, arguing that the ability to mentally project oneself across time is fundamental for narrative processing. In particular, MTT supports the construction of global narrative coherence by linking events through temporal and causal relations. Evidence from autism and amnesia highlights that impairments in self-projection in time are associated with reduced narrative coherence, with implications for theories of language and human cognition.

KEYWORDS: Temporal Cognition; Language; Narrative Coherence; Episodic Memory; Episodic Future Thinking.

ABSTRACT
La cognizione temporale consente agli individui di rappresentare soggettivamente il tempo attraverso la memoria episodica e il pensiero episodico futuro, entrambe supportate dal sistema del Mental Time Travel (MTT). Il presente contributo esamina il rapporto tra MTT e linguaggio narrativo, sostenendo che la capacità di proiettarsi mentalmente nel tempo è fondamentale per l'elaborazione delle narrazioni. In particolare, il MTT sostiene la costruzione della coerenza narrativa globale attraverso l'integrazione delle relazioni temporali e causali tra gli eventi. Evidenze provenienti da studi sull'autismo e sull'amnesia mostrano che difficoltà nella proiezione mentale nel tempo si associano a una ridotta coerenza narrativa, con rilevanti implicazioni teoriche per la comprensione del linguaggio e della cognizione umana.

PAROLE CHIAVE: cognizione temporale; linguaggio; coerenza narrativa; memoria episodica; pensiero episodico futuro.

Introduction

Human language has long been considered as distinctive and, in many respects, unique phenomenon of the human species. Among the various features

characterizing human communication, one in particular seems especially distinctive: the ability to tell stories. Several authors agree in describing human beings as *Homo narrans* (Niles, 1999) and as *Storytelling animals* (Gottschall, 2012), emphasizing the centrality of narrative to human nature. In a similar way, Corballis (2015: 107) argued that one of the defining features of our species lies precisely in «the telling of stories and the invention of language as the means of doing so». Through stories individuals can mentally move beyond the constraints of the present, engaging with distant and imagined worlds. In this respect, they enable individuals both to organize their inner world by integrating personal experiences into a narrative framework, i.e., narrative identity (McAdams, 2001), to navigate interactions in social contexts, serving as a cognitive resource to interpret events (Bietti *et al.*, 2019; Walsh, 2007), as well as to support the development of imaginative skills (Engel, 2005). Given the centrality of narrative in human communication, investigating the cognitive foundations of language necessarily requires an investigation of the mechanisms that underpinned narrative production and comprehension (Ferretti, 2022).

From a cognitive perspective, one of the defining features of narrative is its intrinsically temporal organization. Narratives require the ability of individuals to integrate events distributed across time into causally and chronologically coherent sequences. This observation raises a fundamental question: which cognitive mechanisms enable humans to mentally represent and connect temporally distant events in the construction of narratives? It seems plausible to hypothesize that the same cognitive mechanism that allows us to mentally navigate in time may also play a crucial role in narrative processing (Ferretti *et al.*, 2017). In recent decades, an increasing body of research has identified Mental Time Travel (MTT) as a core cognitive ability involved in the processing of time. Research in psychology and neuroscience has shown that remembering past experiences and imagining possible future scenarios depend on closely related constructive processes involving both episodic memory and episodic future thinking, i.e., the MTT (Addis *et al.*, 2007; Schacter & Addis, 2007). Through these mechanisms, individuals are able to reconstruct past events, simulate future scenarios, and organize both personal and fictional events along a temporal dimension.

Against this background, the present paper aims to examine the hypothesis that MTT constitutes a crucial cognitive underpinning of narrative language. More specifically, it argues that the constructive processes involved in episodic remembering and future projection also support the ability to construct and comprehend coherent narratives. Since narrative coherence requires the integration of temporally and causally related events, the cognitive mechanisms allowing individuals to mentally navigate time may play a fundamental role in narrative processing.

To support this view, the paper discusses empirical evidence from neuropsychological and developmental studies, particularly research on hippocampal amnesic patients and autistic children. These studies suggest that impairments

in temporal projection are associated with difficulties in narrative coherence, especially in the ability to establish causal and chronological links among events. Finally, the theoretical implications of these findings are discussed.

The Temporal Dimension of Narrative Structure

Narrative constitutes a cognitive resource that is intrinsic to human nature. The narrative format is not limited to the communicative level; instead, it represents a fundamental mode through which individuals organize both internal and external experience, thus representing a particularly relevant domain for investigating the cognitive foundations of language. Narrative discourse relies on the integration of discrete experiences into unified and meaningful representations, rather than presenting isolated actions or events. In this sense, narratives establish connections among events, organizing them into structured sequences that can be interpreted as coherent wholes (Bruner, 1991; Herman, 2013). Accordingly, narratives have often been defined as representations of causally and temporally connected events organized around the goals, motivations, and actions of one or more agents (Adornetti *et al.*, 2023; Trabasso & Sperry, 1985; Bruner, 1997). What distinguishes narrative discourse from other forms of discourse is precisely the existence of an underlying organizational structure that allows individual episodes to be interpreted as components of the same unfolding representation (Ferretti *et al.*, 2018). Narrative processing therefore requires individuals to go beyond the representation of isolated events and construct higher-order relations linking different elements of a story.

From this perspective, time represents a constitutive dimension of narrative. The centrality of time in narrative has been emphasized by a long philosophical and narratological tradition. Ricoeur (1983), for instance, observed that «the world unfolded by every narrative is always a temporal world». Similarly, Bruner (1991) argued that narrative is intrinsically temporal insofar as it concerns events unfolding beyond the immediacy of the present moment. Importantly, the notion of time underlying these accounts does not refer to objective physical time as measured by clocks, but rather to subjective time, that is, the way in which temporal experience is perceived and represented (*ibidem*). The emphasis on temporality has remained central in more recent approaches to narrative as well. Herman (2013: 301), for example, argued that stories constitute «a primary technology for making sense of how things unfold in time», whereas Abbott (2008: 3) described narrative as the principal means through which humans organize their understanding of temporal experience. Taken together, these perspectives suggest that temporality is not merely a feature of narrative content but a fundamental organizing principle of narrative discourse.

Conceived in this sense, temporality reflects one of the defining features of narrative, namely its extended dimension, whereby events that are temporally distant from one another can be integrated within a coherent representational

structure. The importance of temporality for narrative processing becomes particularly evident when considering global coherence. Global coherence constitutes a higher-order organizational principle through which events are integrated. More specifically, narrative coherence has been defined as the capacity to organize events by establishing meaningful temporal and causal links among them (King *et al.*, 2014; Reese *et al.*, 2011; Richardson, 2000). This view is consistent with the Causal Network Model proposed by Trabasso and colleagues (Trabasso & Van Den Broek, 1985), according to which narrative processing depends on the construction of causal networks linking events across the entire story. Particularly relevant for the purposes of the present paper is the role of temporality as a condition of global coherence. From this perspective, global coherence does not emerge from isolated local connections between adjacent events, but from the integration of causal chains that connect temporally distributed events into a unified representation of the narrative (Ferretti *et al.*, 2018). Accordingly, a coherent narrative requires the ability to establish relations among events that may be widely separated along the temporal axis of discourse (Giora & Shen, 1994), thus suggesting that it is fundamentally grounded in the temporal and causal organization of story content (Karmiloff-Smith, 1985), involving a displacement from the present moment (Corballis, 2015). Starting from this assumption, it could be hypothesized that the same processes that enable individuals to navigate time are also involved in narrative processing.

From a cognitive perspective, the construction of coherent narratives therefore poses a fundamental challenge. The integration of temporally distributed events into a unified representation requires cognitive mechanisms that support temporal representation and projection. Narrative coherence may therefore depend, at least in part, on the operation of such mechanisms. In the following section, I argue that Mental Time Travel provides a particularly relevant framework for understanding how these integrative processes are achieved.

Mental Time Travel and the Representation of Time

The cognitive ability to represent and navigate subjective time is traditionally associated with episodic memory. Memory and time are deeply interconnected notions: the representation of past experience presupposes a temporal framework, just as the subjective experience of time depends on the capacity to retain, organize, and mentally access information about past events. Within Tulving's (2002) influential framework, episodic memory constitutes a specialized system dedicated to the retrieval of personally experienced events situated within specific spatial and temporal contexts.

Importantly, psychological and neuroscientific research has challenged the traditional view of episodic memory as a passive repository of stored information. Rather than involving the retrieval of faithful copies of past experiences,

remembering is considered as a fundamentally constructive process. Episodic recollection depends on the flexible retrieval, selection, and integration of information into representations that are dynamically assembled during the act of remembering. Memory should therefore be conceived not as a mechanism of storage and reproduction, but as a system that actively reconstructs experience (Addis, 2018; Schacter & Addis, 2007). Recognizing the constructive nature of episodic memory has profoundly reshaped our understanding of its cognitive function. Beyond supporting access to past experiences, the episodic system appears to enable a broader capacity for temporal self-projection. This idea is captured by the notion of Mental Time Travel (MTT), originally introduced by Tulving (1985) to describe the ability to mentally transcend the present moment and re-experience personally lived events from the past. Subsequent developments of this framework have extended the concept beyond retrospective recollection, emphasizing that the same cognitive system also supports the imagination of possible future experiences (Suddendorf & Corballis, 2007). Within this perspective, remembering the past and imagining the future are closely related forms of temporal projection that rely on common constructive mechanisms. Mental Time Travel therefore encompasses both episodic memory and episodic future thinking, namely the capacity to mentally simulate specific events that one may personally experience in the future (Atance & O'Neill, 2001). According to the constructive episodic simulation hypothesis, future scenarios are generated through the flexible extraction, recombination, and reorganization of elements derived from previous experiences (Schacter & Addis, 2007; Schacter, 2012). The episodic system thus supports not only the reconstruction of the past but also the construction of novel representations of possible future events. The proposal that remembering and future simulation rely on a common cognitive system has received substantial empirical support. Neuropsychological studies have shown that patients with damage to structures critically involved in episodic memory, particularly the hippocampus and the medial temporal lobe, exhibit impairments not only in recollecting autobiographical experiences but also in constructing representations of possible future events (e.g., Hassabis *et al.*, 2007). Converging evidence comes from neuroimaging research demonstrating extensive overlap between the neural networks recruited during episodic recollection and future simulation, including medial temporal, frontal and prefrontal regions, the posterior cingulate cortex, the temporo-parietal junction, and the retrosplenial cortex (Addis *et al.*, 2007; Addis, 2018). Taken together, these findings suggest that MTT constitutes a constructive system through which individuals generate temporally extended representations by flexibly recombining elements of experience. Importantly, such representations are episodic in nature, insofar as they involve the subjective re-experiencing of past events and the simulation of possible future experiences from an egocentric perspective (Wheeler *et al.*, 1997). Conceived in this way, MTT provides a cognitive system capable of integrating information across temporal intervals

and constructing coherent representations that extend beyond the immediate present.

This feature makes MTT particularly relevant for understanding the cognitive mechanisms that enable individuals to integrate and organize events distributed across time. Narrative processing represents a particularly significant case in this respect. As discussed in the previous section, coherent narratives require individuals to integrate events distributed across time into unified structures by establishing temporal and causal relations among them. The constructive operations supported by MTT appear especially well suited to meet these demands, insofar as they enable individuals to retrieve, organize, and recombine temporally distributed information into coherent representational frameworks. From this perspective, MTT emerges as a plausible cognitive mechanism underlying the construction and comprehension of narrative coherence.

Projection in Time and Narrative Processing

The proposal that MTT contributes to narrative processing follows directly from the considerations outlined above. If narrative coherence depends on the integration of temporally distributed events, then the cognitive mechanisms underlying temporal projection should also contribute to the construction and comprehension of narratives (Ferretti *et al.*, 2018). Producing and understanding narratives requires individuals to establish temporal and causal relations among events that may be separated by substantial temporal intervals, integrating them into coherent representations. These operations closely resemble the constructive processes involved in episodic remembering and future simulation. From this perspective, the cognitive mechanisms underlying temporal projection may also contribute to the construction and comprehension of coherent narratives. If this hypothesis is correct, impairments in temporal projection should be associated with corresponding difficulties in narrative processing.

Evidence from Clinical Populations

The involvement of MTT in narrative processing became particularly evident in clinical populations characterized by impairments in episodic remembering and future simulation. If MTT plays a crucial role in the construction of narrative coherence, individuals showing difficulties in temporal projection should also exhibit impairments in narrative organization. Research on hippocampal amnesia and autism spectrum disorder (ASD) provides converging evidence in support of this prediction.

A first line of evidence comes from studies of patients with hippocampal

amnesia. The rationale underlying this research derives directly from the constructive view of episodic memory. If the hippocampus contributes to the integration of temporally distributed information into coherent representations, then damage to this structure should affect not only memory performance but also the ability to organize narrative information into coherent discourse. Race (2015) tested this hypothesis by comparing the narrative production of nine patients with bilateral hippocampal damage and twelve healthy control participants. Participants were presented with pictures depicting everyday situations and were asked to generate narratives describing the events represented in each scene. Importantly, because all relevant information remained visually available throughout the task, performance could not be explained simply by difficulties in retrieving narrative content from memory. Interestingly, the results revealed that although amnesic participants were generally able to identify relevant elements of the scenes and produce grammatically well-formed descriptions, their narratives were significantly less coherent than those produced by healthy controls. In particular, they experienced difficulties in establishing causal and temporal relations among events and in integrating individual narrative elements into a unified representation of the story. Their discourse frequently consisted of disconnected descriptions rather than coherent narrative structures. These findings support the idea that the hippocampus, the core component of the MTT network, contributes to narrative processing by supporting the integration of separate pieces of information into coherent event representations. Crucially, this deficit emerged even when the relevant narrative details were directly available in the visual stimulus, indicating that the hippocampus plays a role extending beyond the retrieval of episodic information.

A second line of evidence comes from research on autism spectrum disorder. Previous studies have consistently documented difficulties in both episodic future thinking and narrative production among autistic individuals, raising the possibility that these impairments may be functionally related (e.g., Lind & Bowler, 2010). To investigate this issue, Ferretti (2018) examined the relationship between episodic future thinking and narrative coherence in a sample of 66 children with ASD and 66 typically developing children matched for age, sex, and non-verbal cognitive abilities. Participants completed the Picture Book Trip Task, a measure of episodic future thinking requiring children to imagine hypothetical future situations and identify objects that would be useful in those scenarios while justifying their choices. They also completed narrative production tasks based on pictorial stimuli. The narrative tasks required participants either to reconstruct events preceding a depicted scene ('What happened before?') or to anticipate its possible continuation ('What will happen next?'). Narrative performance was assessed through qualitative measures focusing on global structure, causal integration, and overall coherence. The results revealed a highly specific pattern. Within the ASD group, only children showing lower levels of episodic future thinking produced narratives characterized by reduced coherence. These children performed significantly worse

than both autistic children with higher future-thinking abilities and typically developing controls. Moreover, significant correlations between episodic future thinking and narrative coherence emerged exclusively within the ASD group. The ability to imagine future scenarios was therefore closely associated with the ability to construct coherent narratives. These findings are particularly informative because they suggest that narrative difficulties in autism cannot be explained solely in linguistic terms. Rather, they point to broader impairments affecting the cognitive mechanisms involved in temporal projection and event integration. The capacity to mentally project into time seems to provide an important resource for organizing events into coherent narrative structures. Similar results have been reported in subsequent studies. Marini *et al.* (2019), for example, examined episodic future thinking and narrative discourse generation in a large sample of school-aged children with ASD and found that difficulties in future-oriented simulation were associated with impairments in narrative production. In particular, children showing poorer episodic future thinking abilities produced less coherent and less well-structured narratives, whereas participants with relatively preserved future-thinking skills performed within the typical range on narrative tasks. Importantly, episodic future thinking significantly predicted narrative generation abilities, further supporting the hypothesis that the capacity to mentally project oneself beyond the present contributes to the construction of coherent narrative representations.

Taken together, evidence from hippocampal amnesia and autism converges on the same conclusion. Across different clinical conditions, impairments in episodic remembering and future simulation are associated with difficulties in establishing coherent temporal and causal relations among narrative events. These findings support the hypothesis that MTT contributes to the integration processes underlying global narrative coherence and therefore represents a crucial cognitive underpinning of narrative language.

Conclusions

The present paper has explored the relationship between MTT and narrative processing, arguing that the ability to mentally navigate through subjective time represents an important cognitive resource underlying narrative language. Starting from the observation that narrative coherence depends on the integration of temporally distributed events into coherent representations, the present paper examined the hypothesis that the cognitive mechanisms supporting temporal projection may play a crucial role in the construction and comprehension of narratives.

The literature reviewed converges on the idea that narrative processing cannot be reduced to the operation of linguistic and local mechanisms alone. The construction of coherent narratives requires individuals to establish temporal and causal relations among events that may be distant from one another along

the temporal axis of discourse. Such operations appear closely related to the processes involved in episodic remembering and episodic future thinking, which together constitute the MTT system. This proposal is supported by evidence from both cognitive neuroscience and clinical research. Studies on hippocampal amnesia and autism spectrum disorder indicate that difficulties in remembering the past and imagining possible futures are frequently accompanied by impairments in narrative coherence, suggesting that the capacity to mentally project oneself across time contributes to the integration processes required for narrative organization.

Taken together, the available evidence supports the view that MTT constitutes a cognitive underpinning of narrative language. More generally, the relationship between temporal projection and narrative processing highlights the importance of investigating language within the broader architecture of human cognition.

References

Abbott, H.P. (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press.

Addis, D.R. (2018). Are episodic memories special? On the sameness of remembered and imagined event simulation. *Journal of the Royal Society of New Zealand*, 48(2-3), 64-88.

Addis, D.R., Wong, A.T., & Schacter, D.L. (2007). Remembering the past and imagining the future: Common and distinct neural substrates during event construction and elaboration. *Neuropsychologia*, 45(7), 1363-1377.

Adornetti, I., Chiera, A., Deriu, V., Altavilla, D., & Ferretti, F. (2023). Comprehending stories in pantomime. A pilot study with typically developing children and its implications for the narrative origin of language. *Language & Communication*, 93, 155-171.

Atance, C.M., & O'Neill, D.K. (2001). Episodic future thinking. *Trends in cognitive sciences*, 5(12), 533-539.

Bietti, L.M., Tilston, O., & Bangerter, A. (2019). Storytelling as adaptive collective sensemaking. *Topics in cognitive science*, 11(4), 710-732.

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical inquiry*, 18(1), 1-21.

Bruner, E.M. (1997). Ethnography as narrative. In L. P. Hinchman, S. Hinchman (Eds.), *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences*, New York: State University of New York Press, 264-268.

Corballis, M. (2011). The evolution of language. *Social communication*, 409-434.

Corballis, M.C. (2017). Language evolution: a changing perspective. *Trends in cognitive sciences*, 21(4), 229-236.

Engel, S. (2005). The narrative worlds of what is and what if. *Cognitive Development*, *20*(4), 514-525.

Ferretti, F. (2022). The Narrative Brain. In *Narrative Persuasion. A Cognitive Perspective on Language Evolution* . Cham: Springer International Publishing, 81-109.

Ferretti, F., Adornetti, I., Chiera, A., Nicchiarelli, S., Magni, R., Valeri, G., & Marini, A. (2017). Mental Time Travel and language evolution: a narrative account of the origins of human communication. *Language Sciences*, 63, 105-118.

Ferretti, F., Adornetti, I., Chiera, A., Nicchiarelli, S., Valeri, G., Magni, R., ... & Marini, A. (2018). Time and narrative: an investigation of storytelling abilities in children with autism spectrum disorder. *Frontiers in psychology*, 9, 944.

Giora, R., & Shen, Y. (1994). Degrees of narrativity and strategies of semantic reduction. *Poetics*, 22(6), 447-458.

Gottschall, J. (2012). *The storytelling animal: How stories make us human*. Houghton Mifflin Harcourt.
Hassabis, D., Kumaran, D., Vann, S.D., & Maguire, E.A. (2007). Patients with hippocampal amnesia cannot imagine new experiences. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 104(5), 1726-1731.
Herman, D. (2013). Narrative theory and the sciences of mind. *Literature Compass*, 10(5), 421-436.
Karmiloff-Smith, A. (1985). Language and cognitive processes from a developmental perspective. *Language and cognitive processes*, 1(1), 61-85.
King, D., Dockrell, J., & Stuart, M. (2014). Constructing fictional stories: a study of story narratives by children with autistic spectrum disorder. *Research in developmental disabilities*, 35(10), 2438-2449.
Lind, S.E., & Bowler, D.M. (2010). Episodic memory and episodic future thinking in adults with autism. *Journal of abnormal psychology*, 119(4), 896.
Marini, A., Ferretti, F., Chiera, A., Magni, R., Adornetti, I., Nicchiarelli, S., ... & Valeri, G. (2019). Episodic future thinking and narrative discourse generation in children with Autism Spectrum Disorders. *Journal of Neurolinguistics*, 49, 178-188.
McAdams, D.P. (2001). The psychology of life stories. *Review of general psychology,* 5(2), 100-122.
Niles, J.D. (1999). *Homo narrans: The poetics and anthropology of oral literature*. University of Pennsylvania Press.
Race, E., Keane, M.M., & Verfaellie, M. (2015). Sharing mental simulations and stories: Hippocampal contributions to discourse integration. *Cortex*, 63, 271-281.
Reese, E., Haden, C.A., Baker-Ward, L., Bauer, P., Fivush, R., & Ornstein, P.A. (2011). Coherence of personal narratives across the lifespan: A multidimensional model and coding method. *Journal of cognition and development*, 12(4), 424-462.
Richardson, B. (2000). Recent concepts of narrative and the narratives of narrative theory. *Style*, 34(2), 168-175.
Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit,* tome 1, Editions du Seuil, Paris.
Schacter, D.L. (2012). Adaptive constructive processes and the future of memory. *American Psychologist*, 67(8), 603.
Schacter, D.L., & Addis, D.R. (2007). The cognitive neuroscience of constructive memory: Remembering the past and imagining the future. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 362(1481), 773-786.
Suddendorf, T., & Corballis, M.C. (2007). The evolution of foresight: What is mental time travel, and is it unique to humans?. *Behavioral and brain sciences*, 30(3), 299-313.
Trabasso, T., & Sperry, L.L. (1985). Causal relatedness and importance of story events. *Journal of Memory and language*, 24(5), 595-611.
Trabasso, T., & Van Den Broek, P. (1985). Causal thinking and the representation of narrative events. *Journal of memory and language*, 24(5), 612-630.

TULVING, E. (1985). Memory and consciousness. *Canadian Psychology/Psychologie canadienne*, 26(1), 1.
TULVING, E. (2002). Episodic memory: From mind to brain. *Annual review of psychology*, 53(1), 1-25.
WALSH, R. (2007). *The rhetoric of fictionality: Narrative theory and the idea of fiction*. The Ohio State University Press.
WHEELER, M.A., STUSS, D.T., & TULVING, E. (1997). Toward a theory of episodic memory: the frontal lobes and autonoetic consciousness. *Psychological bulletin*, 121(3), 331.

Francesca Pagliara

La temporalità nel linguaggio: costruzioni analitiche con il nome 'tempo' in italiano

Abstract
Il contributo analizza le costruzioni analitiche verbo-nominali dell'italiano contemporaneo, formate da un verbo e dal nome 'tempo' in funzione di oggetto. Sulla base del corpus PAISÀ, sono state vagliate le combinazioni V+Ntempo con frequenza superiore a 10, classificate per classe semantica del verbo e schema concettuale metaforico. I risultati evidenziano una prevalenza dello schema TIME AS RESOURCE/MONEY/POSSESSION: nel campione, la temporalità è codificata come risorsa finita, quantificabile e suscettibile di gestione, più che secondo gli schemi del movimento e dello spazio, ampiamente discussi nella letteratura sulla rappresentazione concettuale del tempo.

Parole chiave: costruzioni analitiche; verbi supporto; tempo; metafora concettuale; predicati complessi.

Keywords: Analytic Constructions; Light Verbs; Time; Conceptual Metaphor; Complex Predicates.

Abstract
The paper explores analytic verb–noun constructions in contemporary Italian, consisting of a verb and the noun 'tempo' ('time') as direct object. Based on the PAISÀ corpus, V + Ntempo combinations with a frequency higher than 10 were examined and classified according to the semantic class of the verb and the associated metaphorical conceptual schema. The results show a prevalence of the TIME AS RESOURCE / MONEY / POSSESSION schema: in the sample analyzed, temporality is encoded as a finite, quantifiable and manageable resource, rather than according to the schemas of movement and space, which have been extensively discussed in the literature on the conceptual representation of time.

Introduzione

Il presente contributo analizza le costruzioni analitiche verbo-nominali dell'italiano contemporaneo formate da un verbo e dal nome 'tempo' in funzione di oggetto. L'interesse per queste strutture riguarda il modo in cui combinazioni di uso comune come 'avere tempo', 'prendere tempo', 'dare tempo', 'per-

dere tempo', 'guadagnare tempo', 'risparmiare tempo', 'spendere tempo' e 'dedicare tempo' rendono osservabile l'interazione tra struttura verbo-nominale, selezione verbale e rappresentazione concettuale della temporalità.

Le costruzioni V + Ntempo presentano, infatti, tre caratteristiche rilevanti. In primo luogo, sono costruzioni analitiche: la predicazione non è veicolata da un unico lessema verbale, ma da una costruzione verbo-nominale nella quale il nome 'tempo' mantiene autonomia sintagmatica e possibilità di modificazione e quantificazione. In secondo luogo, nella maggior parte dei casi non presentano un corrispettivo verbale sintetico pienamente equivalente. Il caso più vicino è rappresentato da 'prendere tempo'/'temporeggiare', sebbene tra le due forme non vi sia piena equivalenza semantico-aspettuale: in 'prendere tempo', 'tempo' è un costituente nominale modificabile e quantificabile, mentre 'temporeggiare' lessicalizza un processo durativo e tendenzialmente atelico. In terzo luogo, il dataset comprende sia combinazioni con verbi supporto di base, come 'avere', 'dare' e 'prendere tempo' sia combinazioni con verbi a maggiore contenuto lessicale, come 'perdere', 'guadagnare', 'risparmiare', 'spendere', 'investire' e 'sottrarre'.

L'analisi di queste costruzioni permette di indagare il rapporto tra forma analitica, selezione verbale e realizzazione linguistica della temporalità. Mentre in altri ambiti semantici dell'italiano le costruzioni verbo-nominali possono spesso essere messe in relazione con un verbo sintetico corrispondente, come 'fare una passeggiata'/'passeggiare' o 'fare una scelta'/'scegliere', nel caso del nome 'tempo' tale corrispondenza appare più limitata. La struttura V + Ntempo costituisce così un formato costruzionale adatto a osservare attraverso quali valori semantici il dominio temporale venga articolato nella costruzione verbo-nominale.

Il riferimento agli schemi concettuali si colloca nel quadro della teoria della metafora concettuale, secondo cui domini astratti dell'esperienza possono essere strutturati attraverso domini più concreti (Lakoff–Johnson, 1980; Johnson, 1987; Lakoff, 1993; Kövecses, 2010). La letteratura cognitiva ha discusso ampiamente sia le metafore spazio-temporali, come TIME AS SPACE e TIME AS MOTION, sia la concettualizzazione del tempo come risorsa o valore, a partire dalla metafora TIME IS MONEY. Il presente studio si concentra sulla distribuzione di tali schemi entro una specifica realizzazione linguistica: le costruzioni V + Ntempo in cui 'tempo' occupa la posizione di oggetto del verbo.

Gli schemi concettuali metaforici sono impiegati come categorie descrittive per verificare quali modalità di concettualizzazione della temporalità risultino associate alle costruzioni V + Ntempo. L'obiettivo dell'articolo è descrivere, a partire da dati d'uso, quali classi semantiche verbali compaiano con maggiore frequenza in tali costruzioni e quali schemi concettuali siano associati a esse. L'analisi mira, inoltre, a verificare se emergano regolarità distribuzionali tra classe semantica del verbo, struttura V + Ntempo e rappresentazione concettuale del dominio temporale.

L'articolo è organizzato come segue. Dopo l'*Introduzione*, il *Quadro teorico*

è articolato in due parti: la prima, *Costruzioni analitiche verbo-nominali e predicati complessi*, è dedicata alle costruzioni analitiche verbo-nominali e ai predicati complessi; la seconda, *Temporalità, metafora concettuale e selezione verbale*, si occupa del rapporto tra temporalità, metafora concettuale e selezione verbale. Il paragrafo *Metodo di ricerca* illustra le domande di ricerca, il corpus e i criteri di selezione e annotazione dei dati. Successivamente sono presenti la sezione *Risultati*, dedicata alle costruzioni V + Ntempo più frequenti, alla distribuzione degli schemi concettuali e alle classi semantiche dei verbi, e la sezione *Discussione*, in cui i dati sono messi in rapporto con la produttività del formato analitico. L'ultimo paragrafo propone alcune riflessioni conclusive.

Quadro teorico

Costruzioni analitiche verbo-nominali e predicati complessi

Le costruzioni analitiche verbo-nominali rientrano nell'insieme dei predicati complessi, sono cioè sequenze plurilessicali che funzionano come un unico predicato (Alsina, Bresnan–Sells, 1997; Butt 2010; Nash–Samvelian, 2016). Nelle costruzioni V + N, la predicazione non è concentrata in un unico lessema verbale, ma distribuita tra un elemento verbale e un costituente nominale.

All'interno di questo quadro teorico, le costruzioni a verbo supporto (CVS) costituiscono una sottoclasse particolarmente rilevante. Nelle costruzioni a verbo supporto prototipiche, come 'fare una denuncia', il verbo presenta un grado elevato di desemantizzazione e funziona come operatore grammaticale e predicativo: realizza i tratti flessivi della costruzione e può contribuire alla configurazione aspettuale, argomentale o diatetica (Gross, 1981, 1996; Butt, 2010; Pompei, 2017). Il costituente nominale costituisce invece il nucleo lessicale della predicazione e, quando è eventivo, contribuisce alla caratterizzazione azionale dell'evento (Gross, 1981, 1996; Ježek, 2004, 2011a). Accanto alle costruzioni prototipiche si collocano le estensioni del verbo supporto, nelle quali il verbo ha maggiore contenuto lessicale e introduce specificazioni relative alla struttura eventiva, al registro o alla convenzionalizzazione lessicale della sequenza (Cicalese, 1999; Ježek, 2004, 2011a), come in 'sporgere denuncia'.

Le costruzioni formate dal nome 'tempo' in funzione di oggetto possono essere descritte all'interno di questo quadro teorico, ma presentano una specificità rilevante. A differenza di nomi come 'passeggiata', 'denuncia' o 'obiezione', che nelle CVS sono di norma considerati come nomi predicativi o eventivi, in quanto designano un evento, un atto o un processo (Gross, 1981, 1996; Ježek, 2004, 2011a), 'tempo' non codifica autonomamente un evento o un processo. Esso designa un'entità astratta, suscettibile di quantificazione e di diversa specificazione semantica all'interno della costruzione verbo-nominale. Nelle costruzioni V + Ntempo, il nome individua il dominio lessicale della temporalità, mentre il verbo contribuisce a organizzare la predicazione. La selezione verbale costituisce, quindi, uno dei livelli attraverso cui osservare,

su base empirica, quali valori semantici vengano associati al dominio temporale nella costruzione.

L'autonomia sintagmatica del nome 'tempo', d'altra parte, non implica una piena sostituibilità paradigmatica del costituente nominale. 'Tempo' può alternare, in alcuni contesti, con nomi che individuano porzioni o unità convenzionali del dominio temporale, come 'attimo', 'momento', 'minuto' o 'ora', ma non con sinonimi lessicali liberamente sostituibili. Le costruzioni V + Ntempo si collocano dunque in un'area intermedia tra combinazioni verbo-nominali libere e sequenze lessicalmente vincolate, secondo solidarietà lessicali tra verbo e costituente nominale (Coseriu, 1967; Ježek, 2011b).

Il confronto tra 'avere tempo', 'dare tempo' e 'prendere tempo' mostra come la selezione verbale modifichi il valore della costruzione pur lasciando invariato il nome. In 'avere tempo', la costruzione codifica uno stato di disponibilità; in 'dare tempo', un'attribuzione a un beneficiario; in 'prendere tempo', un'acquisizione o trattenimento di risorsa temporale. La specificità del caso di 'tempo' risiede dunque nel fatto che un nome non prototipicamente eventivo entra in combinazioni stabili con verbi supporto di base e con diverse estensioni, dando luogo a una serie articolata di predicati complessi (Butt, 2010; Ježek, 2004, 2011a; Pompei–Piunno, 2023; Mahlberg, 2005).

Temporalità, metafora concettuale e selezione verbale

Nelle costruzioni V + Ntempo, il nome non designa di per sé un evento, ma lessicalizza la nozione di temporalità che il verbo codifica all'interno della costruzione. La classe semantica del verbo costituisce, quindi, un criterio descrittivo per osservare quali schemi metaforici vengano associati alla codifica linguistica della temporalità.

La letteratura cognitiva sulla rappresentazione concettuale del tempo ha dedicato particolare attenzione agli schemi TIME AS SPACE e TIME AS MOTION (Boroditsky, 2000; Casasanto–Boroditsky, 2008; Moore, 2014, 2017). Espressioni come il 'tempo passa', il 'tempo scorre' o il 'tempo vola' realizzano linguisticamente una costruzione in cui il nome 'tempo' in funzione di soggetto è trattato come entità in movimento o come dominio spaziale attraversabile. Il presente contributo si concentra, invece, sulle costruzioni in cui il nome 'tempo' è oggetto diretto del verbo.

La distinzione tra TIME AS RESOURCE e TIME AS MONEY è rilevante per evitare una classificazione indifferenziata delle costruzioni analizzate. Come osserva Tutton (2023), la *Master Metaphor List* distingue *Don't waste time*, ricondotto a TIME IS A RESOURCE, da *She spends her time unwisely*, ricondotto a TIME IS MONEY (Lakoff, Espenson–Schwartz, 1991). TIME AS MONEY, ad ogni modo, può essere considerato un sottotipo economicamente specificato dello schema più generale TIME AS RESOURCE.

Questa distinzione risulta rilevante nell'analisi delle costruzioni V + Ntempo. 'Avere tempo', 'dare tempo', 'prendere tempo' possono essere descritte in rapporto a valori di disponibilità, attribuzione o acquisizione della risorsa

temporale. Costruzioni, come 'spendere tempo', 'risparmiare tempo' e 'investire tempo', costituiscono invece casi pertinenti per verificare se e come il dominio temporale venga associato a una cornice più specificamente economico-gestionale. La distribuzione di tali valori sarà discussa a partire dai dati del *corpus*.

Gli sviluppi recenti della linguistica cognitiva invitano a trattare le metafore concettuali come categorie descrittive sensibili alla struttura linguistica e al contesto d'uso (Steen, 2011; Evans, 2013; Kövecses, 2015; Tutton, 2023). Nel caso delle costruzioni V + Ntempo, questa cautela è particolarmente pertinente. Il nome. 'tempo' lessicalizza il dominio temporale, mentre il verbo partecipa alla costruzione della predicazione complessa e specifica il valore assunto dal nome 'tempo' nella costruzione; il contesto può inoltre precisare l'attività o la situazione rispetto a cui il tempo viene reso disponibile, impiegato, perso o valutato. In 'spendere tempo nella revisione di un testo', ad esempio, 'spendere' configura il tempo come risorsa impiegata, mentre il sintagma 'preposizionale nella revisione di un testo' individua l'attività su cui viene investita la risorsa temporale. Il punto trova riscontro nell'analisi di Tutton (2023: 7-9), che osserva come nell'inglese *spend time* la piena interpretabilità della costruzione richieda spesso l'esplicitazione dell'attività, del luogo o dei partecipanti rispetto a cui il tempo viene impiegato. Tale elemento contestuale richiama l'evento concomitante che funge da *Ground* per la concettualizzazione del tempo come risorsa (Tutton, 2023: 7-9; Talmy, 2000: 324).

Metodo di ricerca

Lo studio è guidato da due domande di ricerca: (1) quali classi semantiche verbali compaiono con maggiore frequenza nelle costruzioni V + Ntempo dell'italiano contemporaneo in cui il nome tempo compare come oggetto del verbo? (2) quali schemi concettuali risultano associati a tali costruzioni? Le domande sono formulate in termini descrittivi: l'analisi mira a osservare la distribuzione delle costruzioni V + Ntempo e a verificare se emergano regolarità tra classe semantica del verbo e schema concettuale associato alla codifica linguistica della temporalità in italiano.

I dati sono stati ricavati dal corpus PAISÀ (Lyding *et al.* 2014), interrogato per individuare combinazioni costituite da un verbo e dal nome 'tempo'. L'analisi è stata circoscritta alle costruzioni in cui 'tempo' compare come oggetto del verbo. Sono stati esclusi i casi in cui 'tempo' compare come soggetto o come elemento di predicazioni di altro tipo, ad esempio 'è tempo', 'il tempo passa', 'il tempo scorre'.

Sono state considerate le combinazioni con frequenza superiore a 10. Il dataset finale comprende 28 costruzioni V + Ntempo. Per ciascuna costruzione sono stati annotati tre parametri: la frequenza nel corpus, la classe semantica del verbo e lo schema concettuale associato alla rappresentazione del tempo nella costruzione. La classificazione delle classi verbali distingue possesso/ac-

quisizione/perdita, misura/valore, manipolazione/uso, cognizione/stati/atteggiamenti, comunicazione, moto, esperienza e spazio (Ježek, 2003, 2011b). La classificazione degli schemi concettuali distingue TIME AS RESOURCE, TIME AS MONEY, TIME AS POSSESSION, TIME AS MOTION, TIME AS EXPERIENCE e TIME AS SPACE (Lakoff, Espenson–Schwartz, 1991). I due livelli di annotazione sono stati mantenuti distinti. La classe semantica descrive il contributo lessicale del verbo; lo schema concettuale è assegnato alla costruzione nel suo complesso, considerando il nome 'tempo', il valore predicativo costruito dalla combinazione V + Ntempo e, quando pertinente, il contesto sintagmatico. L'assegnazione dello schema segue quindi criteri costruzionali: *passare il tempo*, *vivere il tempo* e *occupare il tempo*, pur condividendo la stessa struttura V + Ntempo, sono ricondotte a schemi concettuali diversi: rispettivamente TIME AS MOTION, TIME AS EXPERIENCE e TIME AS SPACE.

Risultati

Le costruzioni V + Ntempo più frequenti

L'analisi quantitativa del campione, sintetizzata nella Figura 1, evidenzia una netta prevalenza della costruzione *perdere tempo* (843 occorrenze), seguita da *avere tempo* (682) e, con uno scarto più netto, da *prendere tempo* (161) e *richiedere tempo* (101).

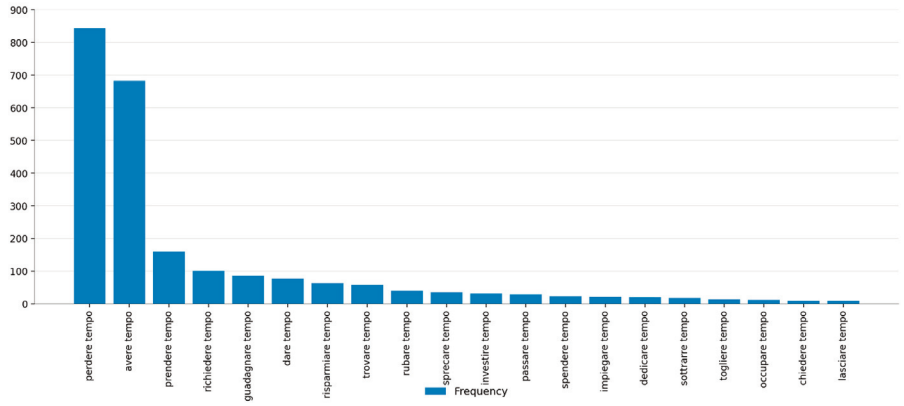


Fig. 1 – Costruzioni V + N*tempo* più frequenti nel dataset.

La distribuzione delle occorrenze mostra una forte concentrazione attorno a un numero ristretto di costruzioni. Le forme più frequenti non appartengono a un unico tipo lessicale: accanto a combinazioni con verbi di ampia generalità

semantica, come 'avere tempo', 'dare tempo' e 'prendere tempo', compaiono costruzioni in cui il verbo presenta un contenuto lessicale più specifico, come 'perdere tempo', 'guadagnare tempo', 'risparmiare tempo', 'spendere tempo', 'investire tempo' e 'sottrarre tempo' (cfr. § Costruzioni analitiche verbo-nominali e predicati complessi).

Questo dato offre un primo riscontro empirico alla distinzione introdotta nel quadro teorico tra verbi supporto di base ed estensioni del verbo supporto. Nel primo gruppo, il verbo contribuisce soprattutto alla realizzazione predicativa della costruzione; nel secondo, la selezione verbale introduce una specificazione più marcata del valore assunto dal nome 'tempo' nella combinazione. La frequenza elevata di 'perdere tempo' e 'avere tempo' mostra inoltre che il campione non si distribuisce in modo uniforme, ma si organizza intorno ad alcune costruzioni particolarmente produttive.

In questa prospettiva, la Figura 1 non ha solo valore descrittivo, ma individua il punto di partenza dell'analisi successiva: verificare se la concentrazione delle occorrenze intorno a determinate costruzioni corrisponda anche a una regolarità nella distribuzione degli schemi concettuali e delle classi semantiche verbali.

Distribuzione degli schemi concettuali

L'analisi delle costruzioni V + Ntempo sulla base delle categorie della CMT (§2.2) evidenzia una netta prevalenza del raggruppamento TIME AS RESOURCE / MONEY / POSSESSION ('perdere', 'avere', 'prendere', 'guadagnare', 'dare', 'risparmiare', 'spendere', 'investire tempo'). Nel dataset considerato, questo raggruppamento copre circa l'89,3% dei tipi costruzionali analizzati. Gli altri schemi risultano meno rappresentati: TIME AS MOTION è associato soprattutto a 'passare il tempo'; TIME AS EXPERIENCE a 'vivere il tempo'; TIME AS SPACE a 'occupare il tempo' (cfr. Tab. 1).

I verbi riportati nella tabella hanno valore rappresentativo della selezione lessicale ricorrente; l'assegnazione dello schema riguarda il valore della costruzione nel suo complesso.

Schema concettuale	Verbi rappresentativi	% sulle costruzioni	Codifica della temporalità
TIME AS RESOURCE / MONEY / POSSESSION	perdere, avere, prendere, guadagnare, dare, risparmiare, spendere, investire	~89,3%	Tempo come bene limitato, disponibile, gestibile o perdibile
TIME AS MOTION	passare	~3,6%	Tempo come percorso o durata attraversata
TIME AS EXPERIENCE	vivere	~3,6%	Tempo come durata esperita internamente
TIME AS SPACE	occupare	~3,6%	Tempo come spazio da occupare o riempire

Tab. 1 – Distribuzione degli schemi concettuali nelle costruzioni V + Ntempo.

Il dato mostra una regolarità distribuzionale: nella struttura V + Ntempo, con 'tempo' in posizione di oggetto diretto, prevalgono costruzioni che codificano il dominio temporale secondo schemi di disponibilità, possesso, impiego, perdita e valore. La costruzione 'passare il tempo' attesta la presenza dello schema TIME AS MOTION anche nella struttura transitiva; nel campione osservato, tale schema occupa una porzione marginale rispetto al raggruppamento TIME AS RESOURCE / MONEY / POSSESSION.

La minore frequenza di TIME AS MOTION può essere descritta in rapporto alla diversa distribuzione degli schemi spazio-cinetici nelle costruzioni con 'tempo' soggetto e in quelle con 'tempo' oggetto. La letteratura distingue schemi di tipo *Moving Time* e *Moving Ego* (Lakoff, 1993; Gentner, Imai–Boroditsky, 2002; Radden, 2003; Moore, 2014, 2017). Costruzioni con 'tempo' soggetto come 'il tempo passa', 'il tempo scorre', 'il tempo corre' o 'il tempo vola' presentano 'tempo' come entità dinamica. Nel campione analizzato, invece, TIME AS MOTION si realizza prevalentemente nella costruzione 'passare il tempo'. Il dato suggerisce che gli schemi spazio-cinetici presentino maggiore variabilità nelle costruzioni con *tempo* soggetto, mentre nella struttura V + Ntempo sono rappresentati da un numero ridotto di costruzioni e non danno luogo a una serie paradigmatica altrettanto produttiva.

Classi semantiche dei verbi

L'analisi delle classi semantiche dei verbi, condotta sulla base della classificazione proposta da Ježek (2003, 2011b) e adattata al dataset, è coerente con la distribuzione osservata sul piano degli schemi concettuali. La classe più rappresentata è quella dei verbi di possesso, acquisizione o perdita, che copre il 46,4% delle costruzioni analizzate. Rientrano in quest'area verbi come 'avere', 'ottenere', 'perdere', 'trovare', 'dare' e 'prendere'.

Seguono i verbi di misura o valore, con il 14,3%, tra cui 'spendere', 'risparmiare', 'investire' e 'guadagnare'. I verbi di manipolazione o uso rappresentano

il 10,7% del campione; la stessa percentuale è registrata per verbi riconducibili a cognizione, stati o atteggiamenti. I verbi di comunicazione, come 'chiedere' e 'richiedere', coprono il 7,1%. Le classi di moto, esperienza e spazio risultano ciascuna rappresentata da una sola costruzione, pari al 3,6% del campione. I dati relativi alle classi semantiche dei verbi sono sintetizzati nella Tabella 2.

Classe semantica di V	%	Numero di tipi costruzionali V + Ntempo (N = 28)
Possesso	46,4%	13
Misura/valore	14,3%	4
Manipolazione/uso	10,7%	3
Cognizione/stati/atteggiamenti	10,7%	3
Comunicazione	7,1%	2
Moto	3,6%	1
Esperienza	3,6%	1
Spazio	3,6%	1
Totale	100%	28

Tab. 2 – Distribuzione delle classi semantiche dei verbi nelle costruzioni V + N*tempo*.

Questi valori indicano che, nel campione, le costruzioni V + N*tempo* ricorrono prevalentemente con verbi riconducibili alle aree del possesso/acquisizione/perdita e della misura/valore. Il dato emerso riguardo alle classi verbali è coerente con la distribuzione degli schemi concettuali, ma va mantenuto distinto da essa: la classe semantica riguarda il verbo; lo schema concettuale riguarda la costruzione nel suo complesso. La convergenza tra classi verbali e schemi concettuali costituisce un risultato della doppia annotazione adottata: il primo livello descrive il contributo lessicale del verbo, il secondo il valore assunto dalla costruzione nel suo complesso. In questo senso, le classi semantiche verbali costituiscono un livello descrittivo che ha permesso di osservare il rapporto tra selezione verbale e concettualizzazione della temporalità nella costruzione V + Ntempo.

Discussione

I risultati consentono di osservare il rapporto tra struttura verbo-nominale, selezione verbale e schemi concettuali nella codifica linguistica della temporalità. La discussione muove dalla distinzione tra i due livelli di annotazione adottati nell'analisi: da un lato, la classe semantica del verbo; dall'altro, lo schema concettuale associato alla costruzione nel suo complesso.

La prevalenza del raggruppamento TIME AS RESOURCE / MONEY / POSSESSION nelle costruzioni V + Ntempo è coerente con l'interazione tra il formato analitico della costruzione, la realizzazione di 'tempo' come oggetto del verbo e la classe semantica del verbo selezionato.

Un primo dato riguarda la diversa distribuzione degli schemi spazio-cinetici nelle costruzioni con 'tempo' soggetto e nelle costruzioni V + Ntempo. Espressioni come 'il tempo passa', 'il tempo scorre' o 'il tempo vola' realizzano il tempo come entità dinamica. Nelle costruzioni V + Ntempo, invece, il nome 'tempo' ricorre più frequentemente con verbi che ne codificano disponibilità, quantità, impiego, perdita o valore. Il dato suggerisce che, nel campione osservato, la costruzione V + Ntempo favorisca la codifica del dominio temporale attraverso schemi economico-gestionali.

Il secondo elemento riguarda la selezione verbale. La costruzione V + Ntempo realizza un insieme di espressioni analitiche differenziate. Con verbi supporto di base come 'avere', 'dare' e 'prendere', il nome 'tempo' entra in strutture che esprimono disponibilità, attribuzione o acquisizione. Con verbi a maggiore contenuto lessicale, come 'spendere', 'risparmiare', 'investire', 'sottrarre' o 'perdere', il valore costruito dalla combinazione verbo-nome viene ulteriormente specificato in termini di impiego, conservazione, investimento, sottrazione o dissipazione.

Un terzo dato riguarda il rapporto tra costruzioni analitiche e possibili corrispettivi sintetici. La forma analitica consente di mantenere 'tempo' come costituente nominale autonomo, modificabile, quantificabile e disponibile a ulteriori specificazioni sintagmatiche. Nei casi in cui esiste un verbo semplice semanticamente vicino, la costruzione V + Ntempo conserva un maggiore grado di analizzabilità interna: il dominio temporale resta espresso nel costituente nominale, mentre il verbo specifica il valore predicativo associato a tale dominio. È il caso di 'prendere tempo' rispetto a 'temporeggiare', accennato nel § *Introduzione*: nella costruzione analitica, 'tempo' resta espresso come costituente nominale e può essere quantificato o specificato, come in 'prendere un po' di tempo' o 'prendere due mesi di tempo'; nel verbo sintetico, invece, il riferimento alla temporalità è incorporato nel predicato. La parziale equivalenza tra le due forme riguarda quindi la diversa realizzazione linguistica del contenuto temporale e il diverso grado di analizzabilità interna della costruzione.

Nel complesso, la prevalenza di TIME AS RESOURCE / MONEY / POSSESSION nelle costruzioni V + Ntempo risulta coerente con una convergenza di fattori osservabili nel *corpus*: la realizzazione di tempo come oggetto del verbo, la sua autonomia sintagmatica e la selezione di verbi compatibili con valori di possesso, gestione, impiego e perdita. Il formato analitico V + Ntempo risulta particolarmente produttivo nella codifica della temporalità come risorsa quantificabile, modificabile e valutabile. Lo schema metaforico associato alla temporalità emerge quindi dall'interazione tra il nome 'tempo', la struttura verbo-nominale e la selezione verbale.

Riflessioni conclusive

L'analisi delle costruzioni V + Ntempo in italiano mostra che, nel campione considerato, la temporalità è prevalentemente codificata attraverso schemi ri-

conducibili alla risorsa, al possesso, al valore e alla gestione. Questa tendenza emerge sia dalla distribuzione degli schemi concettuali, con una netta prevalenza del raggruppamento TIME AS RESOURCE / MONEY / POSSESSION, sia dall'analisi delle classi semantiche verbali.

Il dato principale riguarda la produttività del formato analitico V + Ntempo nella codifica del tempo come risorsa quantificabile e valutabile. In questa struttura, la realizzazione del nome 'tempo' come oggetto del verbo, la sua autonomia sintagmatica e la selezione verbale concorrono alla costruzione di valori semantici legati alla disponibilità, all'impiego, alla perdita e al valore. La metafora del movimento resta disponibile anche nella struttura transitiva, come mostra 'passare il tempo', ma risulta quantitativamente marginale nel campione analizzato. Il confronto con costruzioni in cui tempo è soggetto, come 'il tempo passa', 'il tempo scorre' o 'il tempo vola', suggerisce una diversa distribuzione degli schemi concettuali: le strutture con 'tempo' soggetto tendono a realizzare schemi spazio-cinetici, mentre le costruzioni V + Ntempo risultano più frequentemente associate a valori di disponibilità, acquisizione, perdita, impiego e valore.

Le costruzioni V + Ntempo costituiscono quindi un ambito significativo per osservare l'interazione tra forma analitica e selezione verbale. Il nome 'tempo' resta un costituente autonomo, modificabile e quantificabile; il verbo selezionato specifica il valore predicativo associato al dominio temporale. Un possibile sviluppo della ricerca consisterà nel confrontare sistematicamente questo dataset con un campione di costruzioni in cui il nome 'tempo' occupa la funzione di soggetto, così da verificare su una base empirica ampia il rapporto tra struttura della costruzione e schema concettuale nella codifica linguistica della temporalità.

Bibliografia

Alsina, A., Bresnan, J. and Sells, P. (eds.) (1997). *Complex Predicates*. Stanford: CSLI Publications.

Bertinetto, P.M. (1986). *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Firenze: Accademia della Crusca.

Boroditsky, L. (2000). Metaphoric Structuring: Understanding Time through Spatial Metaphors. *Cognition*, 75(1), 1-28.

Butt, M. (2010). The Light Verb Jungle: Still Hacking Away. In Amberber, M., Baker, B. and Harvey, M. (eds.), *Complex Predicates in Cross-Linguistic Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 48-78.

Butt, M. and Ramchand, G. (2005). Complex Aspectual Structure in Hindi/Urdu. In Erteschik-Shir, N. and Rapoport, T. (eds.), *The Syntax of Aspect: Deriving Thematic and Aspectual Interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 117-153.

Casasanto, D. and Boroditsky, L. (2008). Time in the Mind: Using Space to Think about Time. *Cognition*, 106(2), 579-593.

Cicalese, A. (1999). Le estensioni di verbo supporto: uno studio introduttivo. *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, 28(3), 447-487.

Coseriu, E. (1967). Lexikalische Solidaritäten. *Poetica*, 1(3), 293-303.

Dowty, D.R. (1979). *Word Meaning and Montague Grammar: The Semantics of Verbs and Times in Generative Semantics and in Montague's PTQ*. Dordrecht: D. Reidel.

Evans, V. (2013). *Language and Time: A Cognitive Linguistics Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fauconnier, G. and Turner, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.

Fauconnier, G. and Turner, M. (2008). Rethinking Metaphor. In Gibbs, R. W. Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 53-66.

Galton, A. (2011). Time Flies but Space Doesn't: Limits to the Spatialisation of Time. *Journal of Pragmatics*, 43, 695-703.

Gentner, D., Imai, M. and Boroditsky, L. (2002). As Time Goes By: Evidence for Two Systems in Processing Space-Time Metaphors. *Language and Cognitive Processes*, 17(5), 537-565.

Gross, M. (1981). Les bases empiriques de la notion de prédicat sémantique. *Langages*, 63, 7-52.

Gross, M. (1996). Les verbes supports d'actualisation. *Langages*, 121, 8-35.

Ježek, E. (2003). *Classi di verbi tra semantica e sintassi*. Pisa: ETS.

Ježek, E. (2004). Types et degrés de verbes supports en italien. *Linguisticae Investigationes*, 27(2), 185-201.

Ježek, E. (2011a). Verbi supporto. In Simone, R. (dir.), *Enciclopedia dell'Italiano*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
Ježek, E. (2011b). *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*. Bologna: il Mulino.
Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.
Kövecses, Z. (2015). *Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor*. Oxford: Oxford University Press.
Lakoff, G. (1993). The Contemporary Theory of Metaphor. In Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 202-251.
Lakoff, G., Espenson, J. and Schwartz, A. (1991). *Master Metaphor List*. Berkeley: Cognitive Linguistics Group, University of California at Berkeley.
Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
Levin, B. and Rappaport Hovav, M. (2005). *Argument Realization*. Cambridge: Cambridge University Press.
Lyding, V., Stemle, E., Borghetti, C., Brunello, M., Castagnoli, S., Dell'Orletta, F., Dittmann, H., Lenci, A. and Pirrelli, V. (2014). The PAISÀ Corpus of Italian Web Texts. In *Proceedings of the 9th Web as Corpus Workshop (WaC-9)*. Gothenburg: Association for Computational Linguistics, 36-43.
Mahlberg, M. (2005). *English General Nouns: A Corpus Theoretical Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
Moore, K.E. (2014). *The Spatial Language of Time: Metaphor, Metonymy, and Frames of Reference*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
Moore, K.E. (2017). Elaborating Time in Space: The Structure and Function of Space-Motion Metaphors of Time. *Language and Cognition*, 9(2), 191-253.
Nash, L. and Samvelian, P. (eds.) (2016). *Approaches to Complex Predicates*. Leiden/Boston: Brill.
Pompei, A. (2017). Verbi complessi con struttura [V + SP] e verbi supporto. Proprietà e test. *Studi e Saggi Linguistici*, 55(2), 109-136.
Pompei, A. (2025). Continuum dei nomi di evento e binarietà dei tratti pertinenti. In Cerruti, M., Onesti, C., Regis, R. and Ricca, D. (eds.), *Continuo e discreto nelle scienze del linguaggio. Atti del LVI Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana* (Torino, 14-16 settembre 2023). Milano: Officinaventuno, 383-404.
Pompei, A. and Piunno, V. (2023). Light Verb Constructions in Romance Languages: An Attempt to Explain Systematic Irregularity. In Pompei, A., Mereu, L. and Piunno, V. (eds.), *Light Verb Constructions as Complex Verbs*. Berlin/Boston: De Gruyter, 99-147.

Pustejovsky, J. (1995). *The Generative Lexicon*. Cambridge, MA: MIT Press.
Radden, G. (2003). The Metaphor TIME AS SPACE across Languages. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, 8(2/3), 1-14.
Steen, G.J. (2011). The Contemporary Theory of Metaphor — Now New and Improved! *Review of Cognitive Linguistics*, 9(1), 26-64.
Talmy, L. (2000). *Toward a Cognitive Semantics. Volume I: Concept Structuring Systems*. Cambridge, MA: MIT Press.
Tutton, M. (2023). Spending and Wasting Time: A Semantic and Syntactic Analysis of Time as a (Metaphorical) Resource. *Corela*, 21(2).
Vendler, Z. (1957). Verbs and Times. *The Philosophical Review*, 66(2), 143-160.

Stefana Garello

La mente dipendente nel tempo. Metafore, memoria, identità narrativa nelle autobiografie di persone con disturbi da dipendenza

La presente ricerca è stata finanziata dal MUR (Ministero dell'Università e della Ricerca) nell'ambito del progetto PRIN 2020 "INROAD – Identity and NaRrative Of ADdiction" (numero di progetto: 2020EHAZNB).

Abstract
Le autobiografie di persone con disturbi da dipendenza mostrano una peculiare frattura temporale del sé, in cui il presente del *craving* coesiste con la memoria di un sé integro precedente alla frattura e con la proiezione di un sé possibile orientato al recupero. Il presente contributo sostiene che la metafora – lungi dall'essere un semplice ornamento – costituisca il dispositivo cognitivo-narrativo attraverso cui tale continuità fratturata viene, almeno provvisoriamente, sostenuta e resa narrabile. A partire da un'analisi *corpus-based* delle interviste raccolte nell'ambito del progetto INROAD (PRIN 2020), condotta su tre gruppi di parlanti italiani (26 pazienti con dipendenza, 24 fumatori abituali e 25 controlli non clinici), si mostra come gli scenari metaforici attivati dai pazienti configurino tre architetture temporali asimmetriche – un passato sovradeterminato, un presente organizzato intorno a scenari di confinamento e un futuro sotto-articolato – e come essi operino secondo una logica di contenimento compensativo: una funzione aggiuntiva della metafora, propria delle condizioni di frattura narrativa, che si affianca alle funzioni classiche di concettualizzazione, inquadramento prospettico e narrazione condensata. Nel sé dipendente, la metafora non si limita a descrivere l'esperienza ma la condensa e la trattiene.

Parole chiave: metafore; identità narrativa; autobiografia; narrazioni; scenario metaforico.

Abstract
The autobiographies of people with addiction disorders exhibit a peculiar temporal fracture of the self, in which the present of craving coexists with the memory of an intact self prior to the fracture and with the projection of a possible self oriented toward recovery. The present contribution argues that metaphor – far from being a mere ornament – constitutes the cognitive-narrative device through which this fractured continuity is, at least provisionally, sustained and rendered narratable. Drawing on a corpus-based analysis of the interviews collected within the INROAD project (PRIN 2020), conducted on

three groups of Italian speakers (26 patients with addiction, 24 habitual smokers, and 25 non-clinical controls), the paper shows how the metaphorical scenarios activated by the patients configure three asymmetric temporal architectures – an overdetermined past, a present organized around scenarios of confinement, and an under-articulated future – and how they operate according to a logic of compensatory containment: an additional function of metaphor, specific to conditions of narrative fracture, that stands alongside the classical functions of conceptualization, perspectival framing, and condensed narration. In the addicted self, metaphor does not merely describe experience but condenses and holds it.

Keywords: Metaphors, Narrative Identity; Autobiographies; Narratives; Metaphorical Scenario.

Narrazioni, identità narrativa e metafore: un approccio cartografico

Gli esseri umani danno senso alla propria esperienza attraverso le storie (Gottschall, 2012; Ferretti, 2022). In questa prospettiva si colloca la nozione di 'identità narrativa': la storia di sé interiorizzata ed evolutiva che, integrando passato e futuro immaginato, conferisce al divenire della persona unità, scopo e significato (McAdams, 2011). Le autobiografie non si limitano a rispecchiare la realtà ma la costruiscono attivamente, selezionando e interpretando gli eventi entro cornici culturali e personali (Ricoeur, 1983-1985; Bruner, 1991; McAdams, 1993). Memoria del passato, coscienza del presente e proiezione del futuro non sono serbatoi separati, ma dimensioni reciprocamente costitutive dell'architettura attraverso cui il sé si mantiene tale nel tempo (Marraffa–Meini, 2016; Carapezza, 2018).

In particolare, la ricerca empirica ha evidenziato che il benessere psicologico è associato a tre caratteristiche fondamentali delle narrazioni autobiografiche (Deriu *et al.*, 2024): la coerenza, intesa come integrazione delle esperienze attraverso differenti momenti e contesti di vita (Habermas–Bluck, 2000; Adler *et al.*, 2018); la complessità, che riguarda la ricchezza di personaggi, prospettive e connessioni causali presenti nel racconto (Lysaker *et al.*, 2017); l'agentività, ovvero la capacità di rappresentarsi come soggetti autodeterminati e agenti della propria esperienza (Bandura, 2000). D'altro lato, in condizioni di vulnerabilità clinica l'architettura narrativa del sé entra in crisi: le narrazioni autobiografiche di persone con psicopatologie mostrano riduzione di coerenza, complessità e agentività (Reith–Dobbie, 2012; Ferretti *et al.*, 2022; Adornetti *et al.*, 2023).

A queste tre dimensioni, il presente studio propone di affiancarne una quarta, collocandola al centro dell'analisi: l'uso della metafora. Nell'ambito della linguistica cognitiva, la metafora è concepita come un processo di mappatura tra un dominio fonte, generalmente concreto, e un dominio target, più

astratto (Lakoff–Johnson, 1980). Essa non costituisce quindi un semplice espediente retorico o letterario, ma una fondamentale operazione cognitiva che contribuisce a strutturare la percezione, la memoria e il ragionamento (Camp, 2006; Carston, 2018).

Nelle narrazioni autobiografiche, la metafora può assolvere almeno tre funzioni fondamentali (Ervas, 2025). In primo luogo, svolge una funzione di concettualizzazione, offrendo una struttura cognitiva per rappresentare esperienze difficilmente esprimibili attraverso descrizioni puramente proposizionali. In secondo luogo, opera come strumento di inquadramento prospettico, poiché mette in risalto alcuni aspetti dell'esperienza e ne lascia in ombra altri (Black, 1962, 1979). Infine, agisce come forma di narrazione contratta, racchiudendo in un'unica espressione una microstoria dotata di personaggi, azioni e valutazioni implicite (Musolff, 2006, 2016). Quest'ultima funzione trova una formulazione particolarmente influente nell'opera di Paul Ricoeur (1975), secondo cui metafora e narrazione rappresentano due manifestazioni di una medesima immaginazione produttiva, capace di generare nuovi significati mettendo in relazione configurazioni di esperienza precedentemente separate. In questa prospettiva, il legame tra metafora e narrazione nel discorso autobiografico non appare contingente, bensì strutturale.

La metafora può quindi essere intesa, al tempo stesso, come dispositivo narrativo e cartografico (Camp, 2007): essa racconta l'esperienza mentre ne traccia la mappa concettuale, mobilitando un sistema di luoghi comuni associali culturalmente condivisi del dominio fonte della metafora e trasformandoli in risorse simboliche per la costruzione dell'identità personale.

La metafora come 'narrazione contratta'

Tra le diverse funzioni che la metafora svolge nella costruzione del sé, una assume un ruolo centrale nel presente contributo: la sua capacità di operare come narrazione contratta. Per chiarire questa prospettiva sono necessari due passaggi teorici.

Il primo riguarda il carattere costitutivo dell'atto metaforico (Ervas, 2025). La metafora non si limita infatti a nominare o descrivere stati interni già dati, ma contribuisce a costituirli come oggetti di esperienza. Quando un paziente afferma «mi sono sentito chiuso tipo in una gabbia, in carcere», non si limita a riferire una condizione psicologica preesistente; attraverso la metafora organizza e configura la sua esperienza, attribuendole una forma narrativa, affettiva e valutativa (Garello, 2024).

Il secondo passaggio, strettamente connesso al precedente, riguarda la capacità della metafora di condensare una struttura narrativa complessa in un'espressione linguistica apparentemente semplice. In dialogo con le riflessioni di Ricoeur (1975) e Musolff (2006), la nozione di narrazione contratta evidenzia come una singola metafora possa racchiudere una mini-narrazione com-

pleta di personaggi, ruoli, sequenze d'azione, valutazioni emotive e, soprattutto, articolazioni temporali. La metafora della gabbia, ad esempio, non richiama soltanto l'immagine di uno spazio chiuso: implica l'esistenza di un soggetto prigioniero, di una forza che esercita la reclusione – la malattia, ad esempio – e di una traiettoria temporale che comprende una condizione precedente alla cattività e un possibile, o impossibile, scenario di liberazione. In poche parole, il parlante attiva una complessa architettura narrativa che, se esplicitata in forma lineare, richiederebbe un'elaborazione molto più estesa.

Questa dinamica corrisponde a ciò che Musolff (2006) definisce scenario metaforico: una configurazione narrativa culturalmente condivisa che fornisce coerenza e orientamento a porzioni più ampie di discorso. Nel caso della dipendenza, tale funzione assume un'importanza particolare. Poiché la capacità di costruire narrazioni autobiografiche integrate risulta spesso compromessa (Sibley *et al.*, 2020; Canali *et al.*, 2021), la metafora non rappresenta soltanto una risorsa espressiva, ma una strategia cognitiva fondamentale. Quando la costruzione di una narrazione estesa diviene difficile o frammentata, lo scenario metaforico consente infatti di preservarne la struttura attraverso processi di condensazione simbolica.

In quest'ottica, il corpo non costituisce un semplice supporto dell'esperienza, ma partecipa attivamente alla produzione di significato, esercitando una pressione costante sul linguaggio e contribuendo a selezionare gli scenari metaforici che risultano disponibili e plausibili per il soggetto (Kirmayer, 1992, 2025; Chiera *et al.*, 2026). In tal modo, le metafore attraverso cui il sé si racconta riflettono non solo risorse culturali condivise, ma anche le forme incarnate attraverso cui l'esperienza viene vissuta e resa narrabile.

Il caso della dipendenza

Quando il funzionamento psicologico entra in una condizione di vulnerabilità clinica, anche l'architettura narrativa del sé può andare incontro a una profonda destabilizzazione. Le narrazioni autobiografiche associate a diverse forme di psicopatologia mostrano infatti una riduzione della coerenza, della complessità e dell'agentività (Reith–Dobbie, 2012; Ferretti *et al.*, 2022; Adornetti *et al.*, 2024).

La dipendenza patologica rappresenta una manifestazione particolarmente emblematica di questa compromissione. Al di là della sua definizione nosografica nei criteri del DSM-5, essa può essere interpretata come una profonda alterazione della continuità narrativa del sé, ossia come un indebolimento dei processi di ragionamento autobiografico che consentono agli individui di integrare le proprie esperienze in una storia di vita coerente (Sibley *et al.*, 2020; Freeman, 2001; Deriu *et al.*, 2024). Le evidenze empiriche mostrano infatti che le persone con dipendenza tendono a produrre narrazioni caratterizzate da una minore coerenza (Canali *et al.*, 2021), mentre livelli più elevati di com-

plessità narrativa risultano associati a percorsi di recupero più efficaci (Rowlands *et al.*, 2021). Analogamente, una ridotta agentività emerge con particolare evidenza nei racconti di ricaduta (Altavilla *et al.*, 2020).

In questo quadro, il sé dipendente appare segnato da una specifica frattura temporale. L'esperienza soggettiva si articola infatti intorno a una tensione costante tra il ricordo di un sé percepito come integro prima dell'irruzione della dipendenza e la condizione presente di un sé alienato dalla pressione del *craving*. A questa oscillazione si aggiunge la proiezione verso un possibile sé futuro legato al recupero, collocando l'individuo in uno spazio narrativo sospeso tra la nostalgia del passato, la sofferenza del presente e l'anticipazione di una trasformazione ancora da realizzare.

In questo spazio di tensione e pressione narrativa, la metafora – intesa nei termini della narrazione contratta (§La metafora come 'narrazione contratta') – assume un ruolo di particolare rilievo. Espressioni come «essere in gabbia» o «spezzare le catene» non si limitano a descrivere stati interni, ma attivano veri e propri scenari metaforici che contribuiscono a strutturare l'esperienza stessa. La letteratura ha mostrato come il discorso sulla dipendenza sia frequentemente organizzato in termini metaforici: la responsabilità viene spesso attribuita a forze esterne (Montagne, 1988; White, 2002), la dipendenza da alcol viene concettualizzata attraverso metafore di sofferenza e di viaggio (Shinebourne–Smith, 2010), mentre il consumo tende a essere descritto mediante costruzioni linguistiche agentive e il recupero attraverso forme passive (Malvini Redden *et al.*, 2013). Inoltre, è stato evidenziato come la metafora contribuisca a sostenere la coerenza narrativa anche in condizioni di forte perturbazione biografica (Altavilla *et al.*, 2025).

Tuttavia, alcuni aspetti rimangono ancora insufficientemente esplorati: (a) l'assenza di un'analisi sistematica e multi-livello del fenomeno; (b) la mancanza di confronti espliciti tra popolazioni cliniche e gruppi non clinici, nonché con forme di comportamento additivo socialmente normate; (c) la necessità di un'indagine più esplicita sulla relazione tra uso della metafora e strutturazione della narrazione autobiografica.

Il presente contributo sostiene che la metafora costituisce il dispositivo cognitivo-narrativo attraverso cui la continuità fratturata del sé dipendente viene, almeno temporaneamente, mantenuta e resa sostenibile. Tale ipotesi viene esplorata attraverso un'analisi *corpus-based* delle narrazioni raccolte nell'ambito del progetto INROAD (PRIN 2020), che include tre gruppi di parlanti italiani: 26 pazienti con disturbo da dipendenza (GD), 24 fumatori abituali (GF) e 25 controlli non clinici (GC). I fumatori rappresentano un gruppo di confronto intermedio, espressione di comportamenti additivi socialmente accettati che non soddisfano criteri clinici né implicano un significativo compromesso del benessere personale.

La tesi si articola lungo due direttrici complementari. Sul piano descrittivo, l'analisi degli scenari metaforici nei racconti dei pazienti evidenzia la presenza di tre configurazioni temporali asimmetriche del sé: una memoria del passato

sovradeterminata, un presente organizzato intorno a scenari di confinamento ed eterodeterminazione, e un futuro relativamente sotto-articolato. Sul piano funzionale, la metafora non si limita a rappresentare l'esperienza di frattura narrativa, ma contribuisce a contenerla, a darle forma e a renderla narrativamente sostenibile. È questa funzione – che denominiamo 'contenimento compensativo' (§La metafora come dispositivo di continuità identitaria) – a costituire il nucleo teorico del presente lavoro.

L'analisi è guidata da tre ipotesi principali. (H1) Il gruppo GD presenta una maggiore densità di metafore rispetto ai gruppi GF e GC, interpretabile come effetto della maggiore pressione cognitiva associata all'articolazione di un sé caratterizzato da frattura; al contrario, GF e GC non mostrano differenze significative, verosimilmente in ragione del carattere socialmente normalizzato del fumo, che ne attenua la dimensione di rottura biografica (Koob–Volkow, 2010). (H2) I tre gruppi differiscono qualitativamente nella struttura delle produzioni metaforiche, organizzando target e source secondo configurazioni distinte, che riflettono modalità diverse di costruzione figurata dell'identità narrativa. (H3) Anche la distribuzione delle metafore lungo le diverse sezioni dell'intervista varia tra i gruppi: nel GD, in particolare, le metafore sembrano concentrarsi nei punti in cui la coerenza narrativa estesa diventa insostenibile, svolgendo la funzione di trattenere e dare forma all'esperienza che sfugge all'integrazione discorsiva.

Corpus e metodologia

Il corpus INROAD raccoglie interviste semi-strutturate somministrate a 75 parlanti italiani, organizzate in otto aree tematiche (racconto libero, sé presente, sé passato, desiderio, rischio, controllo, perdita di controllo, sé futuro). L'analisi si sviluppa su quattro livelli tra loro complementari e non riducibili: (1) livello lessicale, condotto mediante il protocollo MIPVU (Steen *et al.*, 2010; Vernillo 2023); (2) livello semantico, attraverso l'identificazione dei domini target e source; (3) livello concettuale, con riferimento al Master Metaphor List (Lakoff *et al.*, 1991); (4) livello discorsivo, in cui espressioni eterogenee vengono ricondotte a scenari metaforici coerenti – tra cui Prigionia, Peso, Viaggio e Forza esterna – caratterizzati da configurazioni implicite di attori, azioni e temporalità.

Quest'ultimo livello risulta particolarmente cruciale, poiché lo scenario metaforico è un'unità emergente che non è direttamente osservabile al livello delle singole espressioni, ma richiede l'analisi del piano discorsivo per essere ricostruita. La sua identificazione, ispirata al modello PIMS (Falck-Okonski, 2022), è stata operazionalizzata mediante l'impiego di marker lessico-tematici espliciti e attraverso un processo di doppia codifica indipendente (per dettagli metodologici e sui dati cf. Garello *et al. subm*.).

Tre orizzonti temporali del sé dipendente

I risultati confermano e precisano l'ipotesi iniziale: gli scenari metaforici nel gruppo GD non si distribuiscono in modo uniforme, ma delineano una marcata asimmetria temporale. Lo scenario del Peso, ad esempio, non può essere inteso come la semplice somma delle mappature concettuali sottostanti; esso emerge piuttosto dalla convergenza di espressioni che si organizzano in una mini-narrazione, le cui proprietà configurazionali andrebbero perse in qualsiasi riduzione del livello discorsivo a quello puramente concettuale.

Inoltre, l'analisi a livello di scenario evidenzia anche una dimensione 'cartografica' del fenomeno, ovvero la distribuzione situata degli scenari all'interno dell'intervista: il 'dove' discorsivo in cui ciascuno scenario viene attivato e mobilitato.

La pressione del presente

Il gruppo GD produce espressioni metaforiche a una frequenza circa 3,4 volte superiore rispetto al GC e 4,2 volte superiore rispetto al GF, mentre tra GF e GC non emergono differenze significative ($p = 1{,}000$). Inoltre, si osserva che nel GD, la densità metaforica aumenta significativamente nelle sezioni dedicate al Desiderio e al Rischio, ovvero nel nucleo esperienziale del *craving* (Robinson–Berridge, 2003), in cui il linguaggio proposizionale risulta particolarmente inefficace. In tali contesti, il corpo sembra esercitare una pressione più intensa sul significato, rendendo il fenomeno del *craving* il luogo narrativo privilegiato della metaforizzazione.

Tale pattern sembra confermare H1 e può essere interpretato lungo due linee convergenti. Da un lato, la metafora appare come una necessità cognitiva nei contesti in cui gli schemi proposizionali risultano insufficienti a sostenere l'elaborazione dell'esperienza (Kirmayer, 1992, 2025); dall'altro, essa funziona come proliferazione di narrazioni contratte che suppliscono all'impossibilità di mantenere una coerenza narrativa estesa nel sé in condizione di frattura narrativa (Musolff, 2006, 2016).

L'assenza di differenze tra GF e GC risulta a sua volta informativa, suggerendo che il consumo abituale di tabacco non raggiunge una soglia di discontinuità narrativa tale da attivare il ricorso compensativo alla metafora.

Tre architetture concettuali

La distribuzione dei *target domains* dischiude tre architetture narrative qualitativamente distinte. Nel GD, 'Sé' e 'Dipendenza' si contendono il centro della scena, mentre il 'Recupero' emerge come polo autonomo: il sé del paziente non è un locus narrativo unificato, ma un campo di domini esperienziali in compe-

tizione. Nel GF, al centro sta invece il 'Desiderio astratto', praticamente assente negli altri due gruppi: la dipendenza nicotinica è narrativizzata attraverso la fenomenologia del *craving*, non attraverso la categoria clinica di *addiction*. Nel GC, infine, il 'Sé' domina nettamente la produzione metaforica, seguito dall''Occupazione', a delineare un'identità unificata e orientata a ruoli e progetti. L'architettura frammentata del GD e quella desiderio-centrica del GF si lasciano leggere, in questa luce, come scarti sistematici rispetto al profilo del GC.

La distribuzione dei *source domains* converge sulla stessa conclusione, ma vi aggiunge una nota metodologica. Lo schema del 'Movimento' è dominante in tutti i gruppi: non un marcatore clinico, ma un *default* cognitivo per qualsiasi parlante che articoli identità o cambiamento. Tuttavia, il GD si distingue per una maggiore presenza della 'Presa' – il senso del «perdere la presa» che si coagula negli scenari di Prigionia e Forza esterna – e della 'Visibilità', traccia linguistica dell'Occultamento. Particolarmente istruttiva, in questo quadro, è l'invarianza dello schema del 'Combattimento': presente in misura pressoché identica nei tre gruppi, esso non è un marcatore di patologia, ma uno schema universale di chi racconti una difficoltà. Ciò che differenzia i gruppi non è dunque la sua presenza, ma la sua 'configurazione interna': nel GD le metafore di lotta sfumano nella Forza esterna, nel GF si interiorizzano nel Sé diviso, nel GC sono ricodificate in chiave di Resilienza. Dunque, sembra che le differenze qualitative tra i gruppi si rivelino non al livello della frequenza dei *source*, ma al livello in cui *source* condivisi vengono 'configurati' in scenari distinti.

L'incrocio tra *source* e *target* porta a maturazione questo punto. La specificità clinica e sub-clinica non vive nelle celle dominanti dell'incrocio, ma in quelle secondarie – nella tessitura dei *source* che circonda ciascun *target*. Per la 'Dipendenza', il GD si distingue per il peso sproporzionato di Presa e Visibilità: i mattoni cognitivi degli scenari di Prigionia e Occultamento.

Per il 'Desiderio', il GF si distingue per la salienza di schemi fisiologici e meccanici: la traccia linguistica dell'esperienza incarnata del *craving* nicotinico – fuoco, fame, pressione. Da una prospettiva kirmayeriana, questa tessitura è la superficie linguistica di cornici incarnate: gli stessi schemi-immagine sono disponibili a tutti i parlanti, ma le pressioni somatiche ed esperienziali determinano 'quali' affiorino e per 'quali' *target*. Il corpo, in altre parole, 'insiste' sul significato riorganizzando dall'interno la mappatura *source-target*, e la loro analisi incrociata mostra il pattern di tale riorganizzazione.

Nel complesso, i dati sembrano supportare H2: tre gruppi, tre architetture, tre modi strutturalmente differenti di costituire un'identità narrativa attraverso il linguaggio figurato.

Il sé alienato nel presente del craving

Nelle autobiografie del GD emergono otto scenari metaforici: 'Prigionia' (la gabbia, la trappola, la catena), 'Viaggio' con caduta e ritorno, 'Peso/Far-

dello', 'Occultamento' (la maschera, la doppia vita), 'Guerra', 'Forza esterna' («mi scatenava un fortissimo desiderio», «mi trascinava»), 'Vuoto interno', 'Venire alla luce'. Tre – Prigionia, Forza esterna, Occultamento – sono propri del GD: praticamente assenti negli altri due gruppi, configurano una fenomenologia specifica del sé alienato, in cui il soggetto è 'paziente' di una forza che si esercita su di lui anziché agente delle proprie azioni (Shinebourne–Smith, 2010; Malvini Redden *et al.*, 2013).

Il confronto teoricamente più produttivo emerge proprio qui, nell'opposizione tra le 'ontologie del desiderio' del GD e del GF. Nel GD, *addiction* e desiderio sono concettualizzati come forza esterna che agisce sul sé: la dipendenza imprigiona, pesa, trascina, lascia un vuoto da colmare. Nel GF, lo stesso oggetto fenomenologico – il desiderio – è invece concettualizzato come energia interna regolabile: un fuoco che si accende e si spegne, una fame da saziare, una pressione che cresce e che si scarica, un sé diviso che dialoga con sé stesso. La differenza non è di intensità, ma di struttura. L'architettura del GD risponde a una 'fenomenologia dell'eteronomia': il sé è l'oggetto, non il soggetto, della propria condizione (Levy, 2006). L'architettura del GF, al contrario, risponde a una 'fenomenologia dell'autonomia regolata': il sé negozia con una forza interiorizzata, conserva distanza metacognitiva e mantiene un margine di agentività deliberativa.

Particolarmente significativa, all'interno della fenomenologia dell'eteronomia, è la 'localizzazione narrativa' di questi scenari. La Forza esterna emerge in larghissima maggioranza nell'area del Desiderio: la perdita di agentività non è un tratto globale della narrativa di malattia, ma una caratteristica fenomenologicamente circoscritta al momento del *craving*. Anche l'Occultamento si addensa nello stesso luogo dell'intervista: il mascheramento non è ricordato come un fatto del passato, ma è raccontato come una strategia ancora in atto nel desiderio. Da entrambe le osservazioni discende la stessa conclusione: il sé alienato del GD è, nel discorso, un sé del presente – emerge precisamente là dove il desiderio fa pressione e dove la capacità di articolazione proposizionale subisce una frattura e lascia il posto alla metafora.

La memoria del sé integro nel Racconto libero

Gli scenari metaforici più rilevanti del GD hanno tuttavia il proprio baricentro nel 'Racconto libero', l'area dell'intervista in cui la richiesta di integrazione narrativa è massima – la domanda implicita, infatti, è «chi sei, considerando tutta la tua storia?». In questa zona si addensano, in misura nettamente preponderante, Prigionia, Viaggio, Peso e Guerra: quasi tutti gli scenari del GD, ad eccezione di Forza esterna e Occultamento – che, come visto (§Il sé alienato nel presente del *carving*), si concentrano invece nell'area del Desiderio. La distribuzione non è incidentale: gli scenari sono mobilitati precisamente là dove la pressione integrativa è più intensa, in sostituzione di una narrazione estesa che il sé fratturato non riesce a sostenere.

In questo luogo dell'intervista, la metafora del sé dipendente svolge la propria funzione più peculiare: non descrive il presente del *craving*, ma ricostruisce retrospettivamente l'intera traiettoria della malattia. Il Viaggio nel GD è infatti viaggio di 'caduta e ritorno' – «da lì è stato un precipizio», «sono caduto», «sono uscito» – e la mappatura RECOVERY IS A RETURN JOURNEY è esclusiva del gruppo clinico: il sé dipendente 'torna' sempre a un luogo che presuppone come perduto.

Gli scenari concentrati nel Racconto libero non costituiscono però una storia unica: funzionano piuttosto come 'contenitori simbolici distinti', ciascuno dei quali trattiene una faccia di un'esperienza che resiste all'integrazione unitaria. La Prigionia trattiene la perdita di agentività; il Peso, il carico incarnato della sofferenza; il Viaggio, la logica di discesa-e-ritorno; la Guerra, il confronto agonistico. La loro parziale sovrapposizione è ciò che consente al parlante di attraversare l'esperienza senza doverla tessere in un'unica trama coerente. Si delineano così, nel GD, due *loci* distinti della metafora: un *locus compensativo* nel Racconto libero, in cui gli scenari trattengono l'esperienza che resiste all'integrazione, e un 'locus fenomenologico' nell'area del Desiderio (§Il sé alienato nel presente del *craving*), in cui Forza esterna e Occultamento articolano in presa diretta l'eteronomia del craving e l'auto-inganno che la accompagna.

In questa configurazione, lo scenario del Viaggio assume il valore di un vero e proprio 'dispositivo mnemonico compresso': in poche parole, articola una traiettoria temporale che presuppone un 'prima' – il sé integro precedente alla frattura – e orienta il presente verso un ritorno. La ricaduta è ricaduta da qualcosa; il ritorno è ritorno 'a qualcosa'.

La metafora si rivela qui, esattamente nei termini che Ricoeur (1975) e Musolff (2006) suggerivano e che la nozione di 'narrazione contratta' delineata nei paragrafi precedenti, una forma di propria e autentica 'memoria figurata': il precipizio non è soltanto un'immagine, ma insieme un evento, una valutazione e una temporalità implicita.

Il futuro sotto-articolato e le firme temporali

Il terzo orizzonte temporale – quello del sé possibile futuro – risulta il più sotto-articolato. La mappatura concettuale *PURPOSES ARE DESTINATIONS*, che concepisce la vita come un percorso orientato al raggiungimento di obiettivi, è infatti pressoché assente nelle metafore di movimento del gruppo GD, mentre nei controlli essa costituisce una componente stabile e ricorrente: per il sé non clinico, vivere significa dirigersi verso una meta. Coerentemente, gli scenari predominanti nel GC – il Viaggiatore orientato a una destinazione, il Costruttore e l'Esplorazione aperta – sono tutti intrinsecamente prospettici. Nei pazienti, al contrario, il futuro rimane marginale: il target del Recupero è sì presente nel discorso, ma viene spesso configurato attraverso un Viaggio retrospettivo più che orientato in avanti. Il sé dipendente, in altri termini, tende a guardare al ritorno piuttosto che alla destinazione.

L'asimmetria temporale del sé dipendente emerge così con particolare chiarezza: un passato sovradeterminato dalla memoria di un sé percepito come integro, un presente densamente strutturato da scenari di alienazione e confinamento e un futuro comparativamente impoverito. La continuità identitaria sostenuta dalla metafora appare dunque prevalentemente retrograda: il sé dipendente cerca nel ricordo di una condizione precedente la chiave interpretativa del presente, ma incontra maggiori difficoltà nel proiettare quella stessa continuità verso un sé possibile futuro.

Questa specifica configurazione temporale del GD diventa pienamente visibile solo nel confronto con gli altri gruppi, all'interno di una geometria differenziale che il livello discorsivo degli scenari consente di rendere esplicita. La temporalità del GD è essenzialmente retrospettiva: discesa, ritorno tentato e quasi assenza di una vera direzionalità futura, configurando un sé metaforico che si orienta lungo il percorso già compiuto piuttosto che verso un traguardo da raggiungere.

La temporalità del GF assume invece una forma ciclica: dinamiche di accensione e spegnimento, tensione e scarica, fame e soddisfazione, conflitto e ricomposizione. Tale struttura è coerente con la fenomenologia dell'astinenza nicotinica e implica una certa stabilità implicita del ciclo, in cui ogni rottura contiene già la promessa della sua risoluzione.

La temporalità del GC, infine, è marcatamente prospettica: figure come il Viaggio, la Costruzione e l'Esplorazione aperta collocano sistematicamente il sé in una traiettoria orientata verso il futuro o verso la costruzione di stati possibili.

Nel complesso, i tre pattern – retrospettivo, ciclico e prospettico – delineano un asse di variazione clinicamente rilevante, pienamente osservabile soltanto al livello discorsivo degli scenari. In questa prospettiva, H3 risulta essere fortemente corroborata: la differenza tra i gruppi non riguarda soltanto la distribuzione o la localizzazione degli scenari nel discorso, ma soprattutto la direzione temporale attraverso cui essi organizzano l'esperienza del sé.

La metafora come dispositivo di continuità identitaria

La letteratura cognitivo-linguistica individua tre funzioni classiche della metafora (Ervas, 2025): la concettualizzazione, intesa come impalcatura cognitiva per stati difficilmente esprimibili in termini proposizionali (Lakoff–Johnson, 1980); l'inquadramento prospettico, che consiste nel rendere salienti alcuni aspetti dell'esperienza a scapito di altri (Black, 1962, 1979); e la narrazione condensata, ossia la capacità di comprimere in un'unica espressione una micro-narrazione completa di attori, azioni e valutazioni (Musolff, 2006). In questa prospettiva, un'espressione come «mi sono ritrovato in gabbia», quando esplicitata a livello di scenario, attiva una struttura complessa composta da un soggetto, un agente di confinamento, una sequenza di eventi, una posizione

valutativa e una temporalità implicita: esattamente ciò che la nozione di narrazione contratta (§La metafora come 'narrazione contratta') intende rendere esplicito.

A queste tre funzioni il presente studio ne aggiunge una quarta, specifica delle condizioni di disruption narrativa: il 'contenimento compensativo'. Lo scenario metaforico, in questa prospettiva, non si limita a rappresentare l'esperienza, ma la trattiene quando essa resiste all'integrazione discorsiva, fornendole confini, forma e uno spazio narrativo riconoscibile anche in assenza di una coerenza autobiografica estesa. La gabbia non risolve la frattura del sé dipendente: la contiene; analogamente, il peso non elimina la sofferenza incarnata, ma le conferisce una sagoma fenomenologica dotata di portatore, consistenza e possibilità di essere alleggerita o deposta. La metafora funziona dunque non come semplice descrizione, ma come dispositivo di contenimento.

Tre evidenze convergenti sembrano supportare questa interpretazione: (I) nel gruppo GD gli scenari si concentrano nella sezione del Racconto libero, in cui la pressione integrativa è massima; (II) tali scenari tendono a sovrapporsi solo parzialmente, offrendo contenitori distinti senza richiedere una sintesi narrativa unitaria; (III) né il GF né il GC mostrano un pattern analogo, coerentemente con l'assenza di una condizione di frattura narrativa da contenere.

In una prospettiva kirmayeriana, tuttavia, il contenimento compensativo presenta una duplice valenza: è risorsa, in quanto consente al sé frammentato di sostenersi sotto la pressione dell'integrazione narrativa, ma anche potenziale vincolo, poiché cristallizza l'esperienza in configurazioni relativamente stabili (Kirmayer, 1992). La gabbia, nel dare forma all'*addiction*, rischia di fissare il soggetto nella posizione di prigioniero passivo, una configurazione che può risultare resistente al cambiamento proprio in virtù della sua coerenza e completezza metaforica. Le metafore della malattia, osserva Kirmayer (2025), rendono simultaneamente visibile e invisibile l'esperienza: riconoscere questa ambivalenza è cruciale per lo sviluppo di interventi narrativi che lavorino con gli scenari del parlante, anziché contro di essi.

Una distinzione conclusiva tra GD e GF chiarisce ulteriormente la portata clinica del meccanismo. Nel GD, la dipendenza è rappresentata come una forza esterna che agisce sul sé, attraverso un lessico metaforico che tende a disabilitare l'azione (una gabbia non si smonta dall'interno). Nel GF, al contrario, il desiderio è concepito come energia interna regolabile, attraverso un repertorio metaforico che abilita l'azione (un fuoco si spegne, una fame si soddisfa). L'asimmetria clinica si riflette dunque nelle diverse *affordances* delle architetture metaforiche (Gibson 1979). Nel GD, la metafora non si limita a descrivere un'identità già coerente: contribuisce attivamente a produrla, sostenendo una continuità del sé che, in assenza della metafora, risulterebbe difficilmente sostenibile (Adornetti–Ferretti, 2021).

Conclusione: tempo, memoria, identità in una linguistica della vulnerabilità

L'analisi consente di rispondere in modo articolato alla domanda iniziale: in che modo la continuità identitaria di un sé temporalmente fratturato viene negoziata attraverso il linguaggio figurato? La risposta si articola lungo tre assi convergenti.

Sul versante della memoria, il sé dipendente attiva, mediante scenari metaforici retrospettivi altamente condensati (la caduta, il precipizio, il ritorno), una forma di accesso alla memoria implicita di un sé percepito come integro prima della frattura: lo scenario metaforico funziona così come un dispositivo mnemonico contratto. Sul versante identitario, la frammentazione del sé – evidenziata dalla co-dominanza dei target 'Sé', 'Dipendenza' e 'Recupero' – viene mantenuta in una forma di coesistenza non integrativa, in cui scenari parzialmente sovrapposti contengono le diverse dimensioni dell'esperienza patologica senza fonderle in un'unica sintesi: una continuità ottenuta per compressione più che per coerenza.

Sul versante linguistico, il livello discorsivo della metafora emerge come lo spazio in cui la temporalità del sé si struttura concretamente: gli scenari non si distribuiscono in modo uniforme lungo l'asse temporale, ma seguono un'asimmetria caratteristica – sovradeterminazione del passato e del presente e sotto-articolazione del futuro – che può essere interpretata come un marcatore narrativo delle dipendenze.

In termini più generali, il contributo si configura come un esempio di linguistica cognitiva della vulnerabilità (Butler, 1997; Colella, 2024), interessata a descrivere come i dispositivi figurati del linguaggio non operino come semplici ornamenti ma come meccanismi attivi di costruzione, organizzazione e contenimento dell'esperienza stessa in contesti di disagio clinico e sociale (Cipriani 2025; Ervas–Guerrieri 2025; Montalti–Cuccio 2025).

Le metafore del sé dipendente – la gabbia, il peso, il precipizio, la forza che trascina – non funzionano soltanto come strumenti descrittivi della dipendenza, ma come dispositivi attraverso cui essa viene resa narrativamente disponibile e, in questa stessa operazione, mantenuta come forma di continuità del sé nel tempo, seppur provvisoria e instabile. Riconoscere questa funzione, insieme alle sue ambivalenze, costituisce un passaggio preliminare per lo sviluppo di interventi narrativi capaci di confrontarsi con la grammatica figurata del sé dipendente, anziché prescinderne.

Bibliografia

Adler, J.M., Waters, T.E., Poh, J., Seitz, S. (2018). The nature of narrative coherence: an empirical approach. *Journal of Research in Personality*, 74, 30-34.

Adornetti, I., Chiera, A., Altavilla, D., Deriu, V., Marini, A., Gobbo, M., *et al.* (2023). Defining the characteristics of story production of autistic children: a multilevel analysis. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 1-18.

Adornetti, I., Ferretti, F. (2021). The narrative self in schizophrenia and its cognitive underpinnings. In Cardella, V., Gangemi, A. (eds.), *Psychopathology and Philosophy of Mind*. London: Routledge, 96-116.

Altavilla, D., Acciai, A., Deriu, V., Chiera, A., Adornetti, I., Ferretti, F., *et al.* (2020). Linguistic analysis of self-narratives of patients with gambling disorder. *Addictive Disorders & Their Treatment*, 19, 209-217.

Altavilla, D., Mazzaggio, G., Deriu, V., Garello, S., Vecchi, A., Adornetti, I., *et al.* (2025). Metaphor as a cognitive and relational tool for self-narrating experience of addiction: a qualitative-quantitative analysis. *Frontiers in Psychology*, 16, 1658238.

Bandura, A. (2000). Exercise of human agency through collective efficacy. *Current Directions in Psychological Science*, 9(3), 75-78.

Black, M. (1962). *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

Black, M. (1979). More about metaphor. In Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 19-43.

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1-21.

Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York/London: Routledge.

Camp, E. (2006). Metaphor in the mind: Cognition of metaphor. *Philosophy Compass*, 1(2), 154-170.

Camp, E. (2007). Showing, telling and seeing: Metaphor and 'poetic' language. *The Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication*, 3, 1-24.

Canali, S., Altavilla, D., Acciai, A., Deriu, V., Chiera, A., Adornetti, I., *et al.* (2021). The narrative of persons with gambling problems and substance use: a multidimensional analysis of the language of addiction. *Journal of Gambling Issues*, 47, 167-198.

Carapezza, M. (2018). Il bisogno di storie. Cognizione, narrazione, autobiografia. In Carta, A. (a cura di), *Saperi al plurale. Voci sguardi prospettive sulla complessità della conoscenza*. Palermo: Palermo University Press, 33-46.

Carston, R. (2018). Figurative language, mental imagery, and pragmatics. *Metaphor and Symbol*, 33(3), 198-217.
Chiera, A., Deriu, V., Altavilla, D., Adornetti, I., Di Fuccio, R., Bulgarelli, D., *et al.* (in c. di s.). *The role of visual perception in narrative scene construction: a pilot study with visually impaired children*. Pragmatics & Cognition.
Cipriani, L. (2025). *Metaphorical language of pain: a phenomenological and embodied perspective*. Azimuth, 25.
Colella, F. (2024). Conceptual metaphors of vulnerability: a case study from the Ovidian epistolary works. *Revue de Linguistique Latine du Centre Alfred Ernout (De Lingua Latina)*, 25.
Deriu, V., Altavilla, D., Adornetti, I., Chiera, A., Ferretti, F. (2024). Narrative identity in addictive disorders: a conceptual review. *Frontiers in Psychology*, 15.
Ervas, F. (2025). 'It was the illness talking': self-illness ambiguity and metaphors' functions in mental health narrative. *Philosophical Explorations*, 28(2), 123-141.
Ervas, F., Guerrieri, A. (2025). *Metafore e affettività nella malattia mentale: il caso dell'ingiustizia epistemica*. Azimuth, 25, 15-32.
Falck, M.J., Okonski, L. (2022). Procedure for Identifying Metaphorical Scenes (PIMS): a cognitive linguistics approach to bridge theory and practice. *Cognitive Semantics*, 8(2), 294-322.
Ferretti, F. (2022). *Narrative Persuasion: A Cognitive Perspective on Human Communication*. Cham: Springer.
Ferretti, F., Chiera, A., Adornetti, I., Nicchiarelli, S., *et al.* (2022). *La valutazione delle abilità narrative nei Disturbi dello Spettro Autistico (ASD)*. CHIMERA, 9, 243-264.
Freeman, M. (2001). From substance to story: narrative, identity, and the reconstruction of the self. In Brockmeier, J., Carbaugh, D. (eds.), *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 283-298.
Garello, S. (2024). *The Enigma of Metaphor. Philosophy, Pragmatics, Cognitive Science*. Cham: Springer.
Garello, S., Adornetti, I., Chiera, A., Altavilla, A., Deriu, V., Luciani, F., Ferretti, F. (sottomesso). The dependent's mind puzzle. A corpus-based approach to metaphor in autobiographical narratives. *Cognitive Linguistics*.
Gibson, J.J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
Gottschall, J. (2012). *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston / New York: Houghton Mifflin Harcourt.
Habermas, T., Bluck, S. (2000). Getting a life: the emergence of the life story in adolescence. *Psychological Bulletin*, 126(5), 748-769.
Kirmayer, L.J. (1992). The body's insistence on meaning: metaphor as presentation and representation in illness experience. *Medical Anthropology Quarterly*, 6(4), 323-346.

Kirmayer, L.J. (2025). *Healing and the Invention of Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press.
Koob, G.F., Volkow, N.D. (2010). Neurocircuitry of addiction. *Neuropsychopharmacology*, 35(1), 217-238.
Lakoff, G., *et al.* (1991). *Master Metaphor List* (2nd draft copy). Berkeley: Cognitive Linguistics Group, University of California at Berkeley.
Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
Levy, N. (2006). Autonomy and addiction. *Canadian Journal of Philosophy*, 36(3), 427-447.
Lysaker, P.H., Hamm, J.A., Hasson-Ohayon, I., Pattison, M.L., Leonhardt, B.L. (2018). Promoting recovery from severe mental illness: implications from research on metacognition and metacognitive reflection and insight therapy. *World Journal of Psychiatry*, 8(1), 1-11.
Malvini Redden, S., Tracy, S.J., Shafer, M.S. (2013). A metaphor analysis of recovering substance abusers' sensemaking of medication-assisted treatment. *Qualitative Health Research*, 23(7), 951-962.
Marraffa M., Meini, C. (2016). *L'identità personale*. Roma: Carocci.
McAdams, D.P. (1993). *The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self*. New York: William Morrow.
McAdams, D.P. (2011). Narrative identity. In Schwartz, S. J., Luyckx, K., Vignoles, V. L. (eds.), *Handbook of Identity Theory and Research*, vol. I. New York: Springer, 99-115.
Montagne, M. (1988). The metaphorical nature of drugs and drug taking. *Social Science & Medicine*, 26(4), 417-424.
Montalti, M., Cuccio, V. (2025). Metaphor comprehension in schizophrenia: a systematic review of methodological approaches. *Collabra: Psychology*, 11(1).
Musolff, A. (2006). Metaphor scenarios in public discourse. *Metaphor and Symbol*, 21(1), 23-38.
Musolff, A. (2016). *Political Metaphor Analysis: Discourse and Scenarios*. London: Bloomsbury.
Reith, G., Dobbie, F. (2012). Lost in the game: narratives of addiction and identity in recovery from problem gambling. *Addiction Research & Theory*, 20(6), 511-521.
Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
Ricoeur, P. (1983-1985). *Temps et récit*, voll. I-III. Paris: Seuil.
Robinson, T.E., Berridge, K.C. (2003). *Addiction*. Annual Review of Psychology, 54, 25-53.
Rowlands, D., Youngs, D., Canter, D. (2021). Exploring the relationship between narrative complexity and recovery from substance misuse. *Journal of Substance Use*, 26, 313-319.

Shinebourne, P., Smith, J.A. (2010). The communicative power of metaphors: an analysis and interpretation of metaphors in accounts of the experience of addiction. *Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice*, 83, 59-73.

Sibley, A.L., Schalkoff, C.A., Richard, E.L., Piscalko, H.M., Brook, D.L., Lancaster, K.E., *et al.* (2020). 'I was raised in addiction': constructions of the self and the other in discourses of addiction and recovery. *Qualitative Health Research*, 30, 2278-2290.

Steen, G., *et al.* (2010). *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Vernillo, P. (2023). Identificazione delle metafore in italiano: un'applicazione del metodo MIPVU. *Lingue e Linguaggio*, 22(1), 89-114.

White, W.L. (2002). *An Addiction Recovery Glossary: The Languages of American Communities of Recovery*. Posit Health Recovery.

Federica Luciani

Narrative identity in subjects with pathological addiction and in a control sample: a preliminary thematic analysis using T-Lab software

Abstract
Narrative identity – the internalized, evolving story of the self that integrates past, present, and future – has been linked to psychological well-being, while fragmented or thematically restricted narratives are associated with psychopathology. Although theoretical and clinical accounts suggest that pathological addiction disrupts narrative identity, few empirical studies have compared the thematic structure of free-form autobiographical narratives in individuals with addiction to those of non-clinical controls.
Objective: The aim of the study was to identify and compare the main thematic topics emerging from open-ended autobiographical narratives in a sample of individuals with pathological addiction and in a control sample.
Methods: Twenty participants (10 with a DSM-5 diagnosis of substance or behavioral addiction disorder; 10 non-clinical controls) provided free-form autobiographical narratives in response to a semi-structured interview that made no reference to addiction. Transcripts were analyzed using Thematic Analysis of Elementary Contexts (TAEC) with T-Lab software.
Results: Four thematic clusters emerged in the addiction sample: Pathology (onset and substances of dependence), Social dimension (contexts of addiction development), Treatment pathway (rehabilitation, relapse, recovery), and Life history (childhood and a single attachment figure). Three clusters emerged in the control sample: Identity sphere (future orientation, everyday activities), Interests (personal pursuits and aspirations), and Family history (multiple relational figures and past memories).
Conclusions: Individuals with pathological addiction produced autobiographical narratives dominated by illness-related content, lack of future orientation, and relational impoverishment focused on a single attachment figure. Control participants exhibited temporally integrated narratives encompassing diverse life domains and multiple relational references. These preliminary findings highlight potential targets for clinical intervention, including narrative therapy to foster future-oriented thinking and group-based approaches to expand relational models.

Keywords: Narrative Identity; Pathological Addiction; Thematic Analysis; Autobiographical Narratives.

Abstract
L'identità narrativa – la storia interiorizzata e in evoluzione del sé che integra passato, presente e futuro – è stata collegata al benessere psicologico, mentre narrazioni frammentate o tematicamente ristrette sono associate alla psicopatologia. Sebbene prospettive teoriche e cliniche suggeriscano che l'*addiction* patologica interferisca con l'identità narrativa, pochi studi empirici hanno confrontato la struttura tematica di narrazioni autobiografiche libere tra individui con dipendenza e controlli non clinici.
Obiettivo: Lo studio mirava a identificare e confrontare i temi emergenti da narrazioni autobiografiche aperte in un campione di individui con *addiction* patologica e in un campione di controllo.
Metodi: Venti partecipanti (10 con diagnosi DSM-5 di disturbo da *addiction* a sostanze o comportamenti; 10 controlli non clinici) hanno prodotto narrazioni autobiografiche libere in risposta a un'intervista semistrutturata che non faceva alcun riferimento all'*addiction*. Le trascrizioni sono state analizzate tramite *Thematic Analysis of Elementary Contexts* (TAEC) con il software T-Lab.
Risultati: Nel campione con *addiction* sono emersi quattro topic tematici: Patologia (esordio e sostanze di dipendenza), Dimensione sociale (contesti di sviluppo dell'*addiction*), Percorso di trattamento (riabilitazione, ricaduta, recupero) e Storia di vita (infanzia e una singola figura di attaccamento). Nel campione di controllo sono emersi tre topic tematici: Sfera identitaria (orientamento al futuro, attività quotidiane), Interessi (attività personali e aspirazioni) e Storia familiare (molteplici figure relazionali e ricordi del passato).
Conclusioni: Gli individui con *addiction* patologica hanno prodotto narrazioni autobiografiche dominate da contenuti legati alla malattia, dall'assenza di orientamento al futuro e da un impoverimento relazionale centrato su una singola figura di attaccamento. I partecipanti di controllo hanno mostrato narrazioni temporalmente integrate che abbracciano diversi ambiti della vita e molteplici riferimenti relazionali. Questi risultati preliminari evidenziano potenziali target per l'intervento clinico, tra cui la terapia narrativa per favorire il pensiero orientato al futuro e approcci gruppali per ampliare i modelli relazionali.

Keywords: Identità Narrativa; Dipendenza Patologica; Analisi Tematica; Narrazioni Autobiografiche.

Introduction

A growing body of research has shown that one of the significant ways to analyze the structure of the self is through its narrative dimension (McLean, 2007). Narrative identity has been defined as an internalized and evolving story of the self that integrates the reconstructed past, the lived present, and the anticipated future into a coherent whole (McAdams, 1993). In this sense, encounter narratives could be understood as dense symbolic fields, expressions

of both personal and group identity, i.e., the community in which the person lives and the generations that preceded them (Pontalti & Menarini, 1993).

Language serves as the primary means through which individuals not only identify themselves but also co-construct new narratives of their experiences. Representations of the self and the world are guided and shaped by language, which constitutes the main resource that persons use to situate themselves and to construct the meaning of the reality surrounding them (McNamee & Gergen, 1992). Through narration, individuals select, organize, and interpret life events in order to construct continuity and meaning; in this sense, the ability to tell a unified and coherent life story is a central indicator of a mature and integrated identity (Bruner, 1991).

From this perspective, narration is not simply one of many expressions of an already established identity, but the primary means through which subjectivity is articulated and becomes comprehensible, both to oneself and to others. An integrated identity is typically reflected in narratives that successfully link significant episodes over time, situating the self within a diachronic framework that encompasses the remembered past, the lived present, and the imagined future (McAdams, 1993; McLean & Pratt, 2006). Such narratives usually exhibit temporal and causal coherence, allowing individuals to understand how past experiences have contributed to current circumstances and future plans, and to see themselves as the same person across developmental transitions (Habermas & Bluck, 2000; Adler, 2012).

Empirical research has shown that higher levels of narrative coherence are associated with better mental health, whereas fragmented, disorganized, or thematically limited narratives tend to be linked to impaired functioning (Adler, 2012; Adler *et al.*, 2016). Conversely, problematic or fragile identity constructs often manifest themselves through narratives that are less coherent and less inclusive of the person's entire life. These narratives may reveal gaps in temporal continuity, weak or inconsistent causal links between events, or an excessive focus on specific chapters of life at the expense of a broader sense of self over time (McLean, 2005; McConnell, 2016). Individuals with identity difficulties may struggle to see themselves as part of a complex reality that includes not only present circumstances but also a remembered past and a conceivable future. Consequently, their stories may appear truncated, repetitive, or overly focused on narrow aspects of experience, reflecting the difficulty of integrating different life domains and temporal perspectives into a single coherent self-narrative. From this perspective, psychopathology can be viewed as a state of impasse, a collapse of the capacity to invent and to imagine possible futures, to create new narratives, and to develop new visions of one's own experience (Lo Verso & Di Maria, 1995). The psychopathological symptom thus becomes the manifestation of an inability to conceive of one's own development and generativity through relationships with others, leaving instead room for a form of total self-referentiality in which there are no spaces open to novelty, nor *empty* areas available for transformation by new meanings.

From a clinical and conceptual perspective, this issue appears particularly relevant in the field of pathological addictions. Several authors have emphasized that substance and behavioral addictions should not be reduced solely to cognitive, behavioral, or neurobiological symptoms, but also involve a disruption of narrative identity (McConnell, 2016; Rogier *et al.*, 2020; Deriu *et al.*, 2024). The narratives of individuals with addictions may revolve around the addiction itself, with difficulties in integrating other areas of life and in envisioning a future self that is significantly distinct from the present state of addiction. For example, Deriu (2024) conducted a systematic review of studies on narrative identity in addiction disorders, highlighting converging findings of reduced narrative coherence, a reduced capacity for agency, and a recurring focus on loss, failure, and stigma in the life stories of people with addiction. Using various methodologies, these studies suggest that addiction disorders are associated with fragmented self-narratives and a limited ability to integrate addiction-related experiences into a broader, more complex life story that includes pre-addiction and post-addiction identities.

We can identify the central focus of this research as the semiotic devices through which people organize the meaning of their experiences, describe their problems, and formulate the goals they intend to pursue within their relational and social contexts (Venuleo & Salvatore, 2008). Previous studies examined the thematic organization of narratives in people with addictions and how they talk about their psychopathology (Hammer *et al.*, 2012; Rogier *et al.*, 2020). These studies, using qualitative and thematic analysis, offer important insights into how people with addiction describe their condition but at the same time, they focus primarily on the discourse surrounding the illness, contributing to the participants' difficulty in describing themselves in other terms, beyond the context of addiction.

To date, therefore, there do not appear to be any studies that analyze the thematic structure of free-form autobiographical narratives by individuals with pathological addictions and compare the themes that emerge with those observed in a non-clinical control group. Such a comparison is essential because it allows us to determine whether the centrality of the illness and the fragmentation of the life story are indeed specific characteristics of the narratives of individuals with addiction or not.

Aim of the study

The present study aims to analyze, through a thematic analysis, the main narrative topics emerging from a free narrative task in a sample of individuals with pathological addictions and in a control sample.

Material and Methods

This study was approved by the Ethical Committee of the Scuola Internazionale di Studi Superiori Avanzati – SISSA in Trieste and was conducted in accordance with the 1964 Helsinki Declaration and its subsequent amendments.

Participants

A sample of 10 persons with pathological addiction (addicted sample) and 10 persons without pathological addiction (control sample) participated in the present study.

The addicted sample was recruited at the Centro Soranzo Residential Centre for Addiction and at the Italian Public Service for Addiction in Rome. The inclusion criteria were: being older than 18, having a diagnosis of substance or behavioural addiction disorder according to the criteria outlined in the *Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-5; American Psychiatric Association, 2013), and knowledge of the Italian language. The exclusion criteria were neurological and cognitive disorders.

The control sample was recruited via snowball sampling, with participants meeting the following inclusion criteria: being at least 18 years old and fluent in Italian. The exclusion criteria were having a history or current conditions of any psychiatric, neurological and cognitive disorders or being a tobacco user.

All participants voluntarily participated in the study, provided informed consent, and were free to withdraw at any time without penalty. After signing the consent form, participants were seated in a quiet, peaceful room and were asked to respond to a semi-structured interview. The interviewer was a clinical psychologist or a research doctor. The participants' narratives were audio-recorded, with the consent of both the addicted and control samples.

The interview

The interview did not refer to addiction, substance use, or pathological behaviours, allowing the same interview to be used for both the addicted and control samples. Specifically, participants were asked to provide an open-ended narrative in which they could freely recount their own history and life experiences.

Statistical Analyses

Each interview was transcribed verbatim on a computer. The subsequent transcripts were subjected to the thematic analysis of elementary contexts (TAEC) using the T-Lab software (Lancia, 2004).

After importing the text corpus (i.e., 10 transcripts of the addicted sample and then 10 transcripts of the control sample), the software automatically performs the following steps: (1) segmentation of the corpus (each segment corresponded to the text produced by a specific participant); (2) lemmatization for reducing the lexical variability of the corpus and the dispersion of the data matrix (word forms such as *drive*, *drives* and *drove* have *drive* as their lemma); (3) selection of lemma to exclude lemmas not useful for TAEC analysis (stop-words, instrumental, empty, indicative words, basic auxiliary verbs). Following the three steps, the software constructs a matrix consisting of text as rows and lemmas as columns, in which the presence (1) or absence (0) of the j-th lemma within the i-th segment is analysed. The matrix is used for cluster analysis (CA) (Aldenderfer, 1984) with a bisecting k-means method (Savaresi–Boley, 2004), which provides clusters of lexemes that tend to co-occur within the same text. Each cluster aggregates a set of texts that seem lexically similar because they are composed of similar lexemes. In this context, word co-occurrence is used as a similarity criterion for CA; texts containing similar co-occurring terms are considered alike and are consequently assigned to the same cluster. Each resulting cluster can therefore be interpreted as a specific representation. The software generated a hierarchical sequence of alternative partitions, and for all of them reported cluster quality indices (Intraclass Correlation Coefficient (ρ) and Incremental Improvement-GAP value) and standard internal validity indices (Calinski-Harabasz Index and Davies-Bouldin Index). The software compared all the indices and proposed a selected partition, beyond which improvements become marginal. Researchers can then examine nearby solutions to verify their interpretability and compare their statistical values.

Results

The free-text narratives produced by the clinical sample were considerably longer and more content-rich than those from the control group. This difference in textual density likely contributed to the extraction of more thematic clusters in the addiction sample.

In the addiction sample, four thematic clusters were extracted (Fig. 1):

(A) Pathology. This cluster groups words related to the condition of pathological addiction, particularly its onset (e.g., to begin, addiction) and the substance of dependence (e.g., opium, heroin).

(B) Social dimension. This cluster captures the social context reported by participants, including the places and situations in which the addiction developed (e.g., company, group).

(C) Treatment pathway. This cluster reflects participants' therapeutic history (e.g., doctor, SERT), including references to relapse and recovery (e.g., leaving, returning).

(D) Life history. This cluster contains words referring to primary relationships (e.g., father) and early childhood (e.g., to be born, child).

Thematic topic A		**Thematic topic B**		**Thematic topic C**		**Thematic topic D**	
PATHOLOGY		**SOCIAL DIMENSION**		**TREATMENT PATHWAY**		**LIFE HISTORY**	
Lemmas	χ2	Lemmas	χ2	Lemmas	χ2	Lemmas	χ2
Start	54,985	Company	29,055	Doctor	21,45	Father	29,12
Anxiety	51,729	Entering	27,369	Sert	19,271	School	23,587
Cure	30,977	Group	20,162	Month	18,784	Child	21,973
Problems	24,872	Need	18,133	Take	17,451	Dad	20,493
Bar	20,631	Alcohol	16,989	Days	15,693	Code	17,556
Suitable	20,631	Community	14,499	Pathway	13,894	Birth	16,226
Opium	20,341	Try	14,499	Ready	12,193	Life	15,531
Addiction	15,243	Memory	11,488	Return	12,193	Years	13,51
Heroin	14,948	Awareness	10,256	Exit	10,28	Discover	13,453
Era	14,948	Gambling	10,056	Facilities	8,99	Parent	13,453
Smoking	14,948	Place	7,186	Services	8,816	Mother	12,961

Fig. 1 – Thematic topics extracted from the open-ended narratives of the addicted group.

In the control sample, three thematic clusters were extracted (Fig. 2):

(a) Identity sphere. This thematic topic includes words that appear to relate to participants' self-narratives, encompassing future expectations (e.g., future) and everyday activities (e.g., hobby, reading).

(b) Interests. This cluster groups words associated with participants' personal interests (e.g., journalism, writing).

(c) Family history. This cluster pertains to primary relationships (e.g., mother, sister, grandfather) within a past-oriented narrative frame (e.g., memories).

Thematic topic a		**Thematic topic b**		**Thematic topic c**	
IDENTITY SPHERE		**INTERESTS**		**FAMILY HISTORY**	
Lemmas	χ2	Lemmas	χ2	Lemmas	χ2
Future	14,747	Leaving	31,231	Mother	20,765
Reading	14,747	Journalism	31,231	Sister	17,264
Sport	11,116	History	23,451	Family	17,264
Hobbies	10,262	Writing	18,302	Beautiful	13,778
People	10,262	Journey	8,921	Grandfather	12,78
Enjoyment	5,837			Birth	12,78
				Primary	
Fact	5,359			school	9,489
Problem	4,445			Memory	6,31

Fig. 2 – Didascalia: Thematic topics extracted from the open-ended narratives of the control group.

Discussion

The aim of this study was to explore the main thematic clusters that characterize autobiographical narratives in an addicted group and a control group. Four thematic clusters emerged for the addicted group: Pathology, Social dimension, Treatment pathway, and Life history. For the control group, three

thematic topics were identified: Identity sphere, Interests, and Family history. Although there appear to be similar clusters in both groups, differences in content were observed based on the words characterizing each thematic topic.

Regarding the addicted group, the thematic topics Pathology, Social dimension, and Treatment pathway revealed a strong identification of the participants with the condition of addiction. The thematic topic Pathology encompassed terms referring to how addiction began and the substances involved, while the Social dimension thematic topic primarily referred to the social situations that contributed to the onset of the disorder. The Treatment pathway topic focused on relapses, rehabilitation services, and therapeutic interventions that characterized the addicted condition. These results appear to reflect the significant role the condition plays in participants' lives, also highlighting that their autobiographical narratives remain organized around the illness and its management rather than around personal growth, achievements, or hopes. This would appear to be consistent with the assumption that pathological addiction leads to both a painful awareness of one's self-image and the stigmatization of one's identity by the society to which one belongs (Matthews *et al.*, 2017; Pickard, 2020). Although a certain degree of integrating illness into one's personal narrative is clearly natural and adaptive, excessive identification with the role of the patient could limit the development of alternative self-narratives and identities oriented toward agency and recovery (Deriu *et al.*, 2024). The predominance of addiction-related content in these narratives suggests that participants struggled to access or articulate aspects of their identity beyond their condition, and this also appears to emerge from the total absence of words and concepts referring to future projections. This finding appears to be supported by previous research demonstrating that individuals with an addiction disorder were unable to integrate their own experience with possible future scenarios other than the condition of addiction (Canali *et al.*, 2021; Altavilla *et al.*, 2020). Moreover, the Family history thematic topic addressed childhood memories and primary attachment figures. In particular, only the father figure emerged as a significant relational reference. This finding is due to the broader issue of focusing on a single attachment figure. This exclusive focus on a single attachment relationship, whether characterized positively or negatively, suggests a model of relational totalization (Umemura *et al.*, 2018). Research on attachment in populations affected by addiction has found difficulties in maintaining multiple supportive relationships and a tendency to idealize or demonise specific figures who have contributed to the failure to build a solid sense of self and likely to the onset of the pathology as a maladaptive strategy (Rothschild & Gellman, 2009; Schindler, 2019).

Regarding the control group, the narratives enabled identification of a variety of distinct thematic topics. The participants' autobiographical accounts spanned the past, present, and future, suggesting an integrated temporal perspective considered a hallmark of a healthy narrative identity (McAdams, 1993). The most frequently used term in the Identity sphere thematic topic

was *future*, indicating a spontaneous orientation toward anticipation, planning, and hope within one's identity construct, along with descriptions of activities and interests pertaining to the present. The Interests thematic topic referred to participants' interests and activities they would like to pursue in their lives, indicating a future projection and a vision of themselves distinct from their current selves. Finally, the Family history thematic topic, though sharing the same name as the addicted group, encompassed a broader range of relational figures that featured in their accounts of childhood and growing up. This pattern aligns with attachment theory's emphasis on the protective function of multiple relationships models: the availability of multiple attachment figures could have a compensatory function, allowing individuals to mitigate the effects of a single negative relationship and to draw on a broader relational network for support and identity affirmation (Bowlby, 1979). In conclusion, this variety of content within the control group's thematic topics may suggest the ability to integrate different facets of one's self, taking into account its complexity, an aspect that appears to be associated with better adaptation to stressful situations (Linville, 1987).

Clinical implications

It is important to consider that individuals with psychopathologies, particularly those in therapeutic services, may naturally frame their self-narratives around their clinical condition, as the context of the assessment and the salience of illness-related experiences contribute to this narrative. However, beyond merely acknowledging this as a methodological bias, we believe it has significant clinical implications.

The difficulty observed among individuals with addiction in accessing mindfulness and future-oriented thinking represents a potential target for psychological intervention. Narrative therapy-based interventions can help individuals give new meaning to their life stories and develop alternative strands of identity (Pennebaker, 2000).

Furthermore, the relational impoverishment observed in the narratives of the sample of individuals with addiction highlights the importance of interventions that address the development of relationships capable of providing new relational models beyond the only one known. For this reason, clinical psychological interventions are of great importance, not only for the relationship established between patient and psychologist/physician, but also for the potential to foster the development of other relationships, such as those through group psychotherapy, which could help individuals overcome an all-encompassing focus on a single relational model and move toward a more diverse relational experience (Montesarchio & Venuleo, 2010).

Limitations and future directions

Several limitations should be considered.

First, the sample size was very small (10 participants per group), which limits the statistical power and generalizability of the findings. This reduced sample did not allow for the examination of potential differences within the addiction group based on the type of addiction (e.g., substance use disorder vs behavioral addiction) or the treatment setting of origin (public vs private rehabilitation services). Future research should address this limitation by recruiting larger and more heterogeneous samples that enable subgroup comparisons and improve the generalizability of the results.

The cross-sectional design prevents us from drawing causal conclusions about the relationship between addiction and narrative identity patterns. A longitudinal study following individuals through treatment and recovery could clarify whether narrative characteristics change over time and whether these changes predict clinical outcomes.

Furthermore, the considerable difference in narrative length between the two groups may have influenced the number and specificity of the thematic clusters extracted. Future studies should consider standardizing narrative length or controlling for verbosity in the thematic analysis.

Conclusions

The present study provides preliminary data on the narrative identity of subjects with pathological addictions compared with a control sample. The results suggest the importance of clinical work on patients with addictions aimed at increasing future orientation and agency, and experimenting with diverse relationship modalities in order to build a more coherent narrative identity over time.

References

Adler, J.M., Chin, E.D., Kolisetty, A.P. & Oltmanns, T.F. (2012). The distinguishing characteristics of narrative identity in adults with features of borderline personality disorder: An empirical investigation. *Journal of personality disorders*, 26(4), 498-512.

Adler, J.M., Lodi-Smith, J., Philippe, F.L. & Houle, I. (2016). The incremental validity of narrative identity in predicting well-being: A review of the field and recommendations for the future. *Personality and Social Psychology Review*, 20(2), 142-175.

Aldenderfer, M.S. & Blashfield, R.K. (1984). Cluster analysis sage university papers series. quantitative.

Altavilla, D., Acciai, A., Deriu, V., Chiera, A., Adornetti, I., Ferretti, F., *et al.*, Canali, S. (2020). Linguistic analysis of self-narratives of patients with gambling disorder. *Addictive Disorders & Their Treatment*, 19(4), 209-217.

American Psychiatric Association. (2022). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. American Psychiatric Association Publishing.

Bowlby, J. (1979). The bowlby-ainsworth attachment theory. *Behavioral and brain sciences*, 2(4), 637-638.

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical inquiry*, 18(1), 1-21.

Canali, S., Altavilla, D., Acciai, A., Deriu, V., Chiera, A., Adornetti, I., *et al.*, Ferretti, F. (2021). The Narrative of Persons with Gambling Problems and Substance Use: A Multidimensional Analysis of the Language of Addiction. *Journal of Gambling Issues*, 47.

Deriu, V., Altavilla, D., Adornetti, I., Chiera, A. & Ferretti, F. (2024). Narrative identity in addictive disorders: a conceptual review. *Frontiers in psychology*, 15, 1409217.

Habermas, T. & Bluck, S. (2000). Getting a life: the emergence of the life story in adolescence. *Psychological bulletin*, 126(5), 748.

Hammer, R.R., Dingel, M.J., Ostergren, J.E., Nowakowski, K.E. & Koenig, B.A. (2012). The experience of addiction as told by the addicted: Incorporating biological understandings into self-story. *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 36(4), 712-734.

Lancia, F. (2004). Strumenti per l'analisi dei testi. *Introduzione all'uso di T-LAB*.

Linville, P.W. (1987). Self-complexity as a cognitive buffer against stress-related illness and depression. *Journal of personality and social psychology*, 52(4), 663.

Lo Verso, G. & Di Maria, F. (Eds.). (1995). *La psicodinamica dei gruppi: teorie e tecniche*. Cortina

Matthews, S., Dwyer, R. & Snoek, A. (2017). Stigma and self-stigma in addiction. *Journal of bioethical inquiry*, 14(2), 275-286.
McAdams, D.P. (1993). *The stories we live by: Personal myths and the making of the self*. Guilford press.
McConnell, D. (2016). Narrative self-constitution and vulnerability to co-authoring. *Theoretical Medicine and Bioethics*, 37(1), 29-43.
McLean, K.C., Pasupathi, M. & Pals, J.L. (2007). Selves creating stories creating selves: A process model of self-development. *Personality and social psychology review*, 11(3), 262-278.
McLean, K.C. & Pratt, M.W. (2006). Life's little (and big) lessons: identity statuses and meaning-making in the turning point narratives of emerging adults. *Developmental psychology*, 42(4), 714.
McNamee, S. & Gergen, K.J. (Eds.). (1992). *Therapy as social construction* (Vol. 10). Sage.
Montesarchio, G. & Venuleo, C. (2010). *Gruppo. Gruppo esclamativo*. Franco Angeli: Milano.
Pennebaker, J.W. (2000). Telling stories: The health benefits of narrative. *Literature and medicine*, 19(1), 3-18.
Pickard, H. (2020). *Addiction and the self. Noûs*. 55(4), 737-761.
Pontalti, C. & Menarini, R. (1993). *Campo mentale e campo gruppale: coevoluzione tra formazione e terapia*. Vita e pensiero.
Rogier, G., Caputo, A., Langher, V., Lysaker, P.H., Dimaggio, G. & Velotti, P. (2020). Giving a voice to gambling addiction: Analysis of personal narratives. *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 44(2), 159-174.
Rothschild, D. & Gellman, M. (2009). Finding the common ground: Contemporary psychoanalysis and substance abuse treatment. *Journal of addictive diseases*, 28(1), 28-38.
Savaresi, S.M. & Boley, D.L. (2004). A comparative analysis on the bisecting K-means and the PDDP clustering algorithms. *Intelligent Data Analysis*, 8(4), 345-362.
Schindler, A. (2019). Attachment and substance use disorders—theoretical models, empirical evidence, and implications for treatment. *Frontiers in psychiatry*, 10, 727.
Umemura, T., Lacinová, L., Kraus, J., Horská, E. & Pivodová, L. (2018). Adolescents' multiple versus single primary attachment figures, reorganization of attachment hierarchy, and adjustments: the important people interview approach. *Attachment & Human Development*, 20(5), 532-552.
Venuleo, C. & Salvatore, S. (2008). *Una lettura semiotica del gioco d'azzardo. G. Lavanco, M. Croce (a cura di), Psicologia delle dipendenze sociali*. Milano: McGraw-Hill, 299-333.

David Ceccarelli

L'eredità biologica come memoria 'inconscia': storia di una metafora tra evoluzionismo e psicologia

ABSTRACT
Nella seconda metà del XIX secolo si diffuse la tendenza a interpretare l'eredità biologica come forma di memoria. Autori come Ewald Hering, Ernst Haeckel, Richard Semon ed Eugenio Rignano interpretarono la trasmissione dei caratteri come processi di sedimentazione mnestica, fondati su dinamiche nervose ed energetiche. Il contributo ricostruisce la genealogia di questa metafora tra Otto e Novecento, analizzandone funzioni epistemologiche, trasformazioni e attualizzazioni nel lessico dell'epigenetica contemporanea.

PAROLE CHIAVE: memoria biologica; Ewald Hering; epigenetica; neo-lamarckismo

ABSTRACT
In the second half of the nineteenth century, biological inheritance increasingly came to be interpreted as a form of memory. Authors such as Ewald Hering, Ernst Haeckel, Richard Semon, and Eugenio Rignano understood the transmission of traits as processes of mnemonic sedimentation grounded in nervous and energetic dynamics. This paper reconstructs the genealogy of this metaphor between the nineteenth and twentieth centuries, examining its epistemological functions, transformations, and renewed presence in the language of contemporary epigenetics.

KEYWORDS: Biological Memory; Ewald Hering; Epigenetics; Neo-lamarckism

La memoria come funzione della materia vivente

> Così, alla fine, ogni essere organico del presente ci appare come il prodotto della memoria inconscia della materia organizzata, la quale, sempre crescendo e dividendosi, assimilando continuamente nuova materia e restituendone altra al mondo inorganico, accogliendo sempre nuove esperienze nel proprio "ricordo" per riprodurle ancora e ancora, si è fatta sempre più ricca quanto più a lungo è vissuta (Hering, 1876: 18, trad. mia).[1]

[1] «So steht schließlich jedes organische Wesen der Gegenwart vor uns als ein Product des unbewußten Gedächtnisses der organisirten Materie, welche immer wachsend und immer sich theilend,

Sono le parole di Ewald Hering (1834-1918), fisiologo tedesco noto per i suoi studi sulla percezione dei colori, pronunciate in occasione del trentesimo anniversario dell'Accademia Imperiale di Scienze Naturali di Vienna, il 30 maggio 1870. L'intervento, dal titolo programmatico *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie* («La memoria come funzione generale della materia organizzata»), rappresenta un momento chiave nell'articolazione della sua teoria innatista, in aperto contrasto con le tesi di Hermann von Helmholtz. Secondo Hering, le disposizioni che gli organismi presentano sin dalla nascita precedono l'esperienza individuale e, una volta sottratte a letture metafisiche, vanno reinterpretate nei termini di una eredità mnestica della specie. Emblematico, in questo senso, è proprio il caso della percezione visiva nei pulcini. Anche la più debole irritazione luminosa riflessa da un chicco di grano, una volta raggiunta la retina del pulcino, basta ad attivare una complessa sequenza di sensazioni, percezioni e movimenti coordinati, quasi che tale sequenza fosse già stata esercitata «un migliaio di volte» (*Ivi*: 19) dall'animale. La stimolazione visiva metteva evidentemente in moto schemi percettivo-motori ereditati, in un processo nel quale l'esercizio di ciascun individuo si sedimenta nell'arco del tempo, contribuendo a costituire le disposizioni innate nei discendenti.

Che cos'è, dunque, la memoria per Hering? L'insieme stesso delle proprietà che la materia organizzata manifesta nella reazione agli stimoli e durante lo sviluppo, allorché riemergono tratti acquisiti nel passato filogenetico rimasti in qualche modo latenti, inconsci appunto. E il meccanismo attraverso cui tale memoria si forma, per progressivo deposito di esperienze, dipende dalla costituzione stessa del sistema nervoso, le cui vibrazioni si propagano nell'intero organismo lasciando un'impronta ereditabile.

Pur richiamando motivi già presenti nella filosofia naturale settecentesca[2], l'esposizione di Hering finì per codificare, nel pieno del dibattito post-darwiniano, l'analogia tra memoria ed eredità biologica, conferendole ampia risonanza nel panorama scientifico internazionale. Tracciarne la diffusione è certamente complesso, soprattutto alla luce delle numerose reinterpretazioni cui tale parallelismo – tanto suggestivo quanto sfuggente – sarebbe andato incontro nel giro di pochi anni. Nel 1876, Ernst Haeckel ne propose una nota rielaborazione in *Die Perigenesis der Plastidule oder die Wellenzeugung der Lebenstheilchen* («La perigenesi dei plastiduli, ovvero la generazione ondulatoria delle particelle della vita»). Il trattato di Hering era «magistrale», scriveva Haeckel, avendo dimostrato che, senza l'ammissione di una «memoria inconscia» della materia vivente, le più importanti funzioni vitali resterebbero del tutto inspiegabili[3]. Questa si costituiva

immer neuen Stoff assimilirend und anderen der anorganischen Welt zurückgebend, immer Neues in ihr Gedächtniß ausnehmend, um es wieder und wieder zu reproduciren, reicher und immer reicher sich gestaltete, je länger sie lebte» (*Ibid.*).

[2] Si rimanda, ad esempio, alle teorie sulla disposizione delle «molecole organiche» nei modelli di sviluppo epigenetico di Pierre Louis Moreau de Maupertuis o alle tesi trasformiste di Erasmus Darwin, cfr. Canguilhem, (1977).

per Haeckel nei «plastiduli», le unità elementari della materia organica capaci di memoria, riproduzione e movimento molecolare. Proprio quest'ultimo veniva trasmesso alla progenie sotto forma di vibrazione. Come mostra l'illustrazione che Haeckel (1876: 80-81, Fig. 1) inserisce a corollario del suo trattato, i movimenti ondulatori sono suscettibili di modificazione per via dell'interazione con l'ambiente, che ne altera l'intensità e la forma[4].

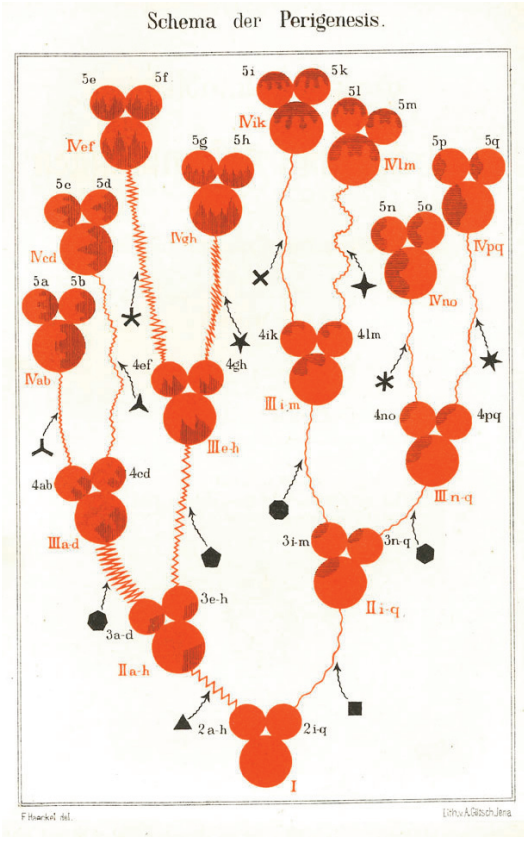


Fig. 1 – Lo schema della peringenesi di Haeckel illustra l'influenza delle sollecitazioni ambientali nel corso di cinque generazioni. Le linee ondulate rosse rappresentano la trasmissione ereditaria, mentre le forme geometriche nere raffigurano differenti condizioni ambientali, capaci di modificare le vibrazioni dei plastiduli.

[3] L'unica nota critica sulla trattazione di Hering era, per Haeckel (1876), l'aver delimitato in modo grossolano la nozione di «materia organizzata». La memoria rappresentava la funzione generale solo della «materia realmente vivente» (*wirklich lebenden*), ovvero i plastiduli, i quali avevano funzione riproduttiva.

[4] Cfr. Gould (2013); Levit, Hossfeld (2021).

Idee analoghe circolavano, negli stessi anni, nella cultura vittoriana grazie ai contributi del medico Thomas Laycock (1875) e del noto scrittore Samuel Butler (1878), l'autore del romanzo *Erewhon* (1872) e critico dell'opera di Charles Darwin. Fu proprio Butler a tradurre in inglese le tesi di Hering e a discuterne le implicazioni in *Unconscious Memory* (1880), mettendole in relazione con la *Philosophie des Unbewussten* («Filosofia dell'inconscio») di Eduard von Hartmann[5]. Non meno importante fu la diffusione dell'analogia tra eredità e memoria nella letteratura scientifica statunitense, dove negli anni Novanta, soprattutto tra i sostenitori delle teorie neo-lamarckiane, non era insolito imbattersi in espressioni quali 'memogenesi' per riferirsi al passaggio di informazione dalle cellule somatiche a quelle germinali (Hyatt, 1893; Orr, 1893; Cope, 1896). Una concezione dinamica ed energetica dei processi ereditari che andava a contrapporsi a visioni particellari quali, ad esempio, l'ipotesi provvisoria della pangenesi esposta da Darwin in *Variations of Animals and Plants under Domestication* (1868). Ancora più suggestiva e non meno ricca di neologismi sarebbe stata, qualche anno dopo, la proposta dello zoologo berlinese Richard Semon, studente di Ernst Haeckel. In *Die Mneme* (1904), Semon descriveva il «principio mnestico» come il processo attraverso cui uno stimolo, recepito dalla sostanza organica grazie alla sua «irritabilità», lascia una traccia durevole latente, l'«engramma», resa possibile dalla capacità di ritenzione detta «mneme». Tali modificazioni sono trasmissibili alle generazioni successive:

> Now, it is attested by numerous observations and experiments that the engraphic effects of stimulation are not restricted to the irritable substance of the individual, but that the offspring of that individual may manifest corresponding 'engraphic modifications'. Nor is there anything surprising in this, once we recognise not only that the offspring is produced from the germ-cells of the generation which has been submitted to the particular engraphic stimulation, but that these germ-cells are in continuous organic connection with the rest of the irritable substance of the organism (Semon, 1921: 12).

La memoria diventa dunque organica e sistemica: un fenomeno bio-psichico in cui ambiente, sistema nervoso, costituzione germinale e sviluppo si intrecciano in una medesima rete di cause ed effetti orientata all'adattamento e all'accomodamento reciproco tra interno ed esterno.

[5] Butler sosterrà di aver sviluppato le sue tesi sulla memoria inconscia prima di aver letto Hering. A questo proposito, aggiungerà: «Professor Hering, for example, goes into the question of what memory is, and this I did not venture to do. I confined myself to saying that whatever memory was, heredity was also. Professor Hering adds that memory is due to vibrations of the molecules of the nerve fibres, which under certain circumstances recur, and bring about a corresponding recurrence of visible action» (Butler, 1880: 83).

Presupposti storici e teorici di una metafora 'costitutiva'

L'ubiquità della metafora mnestica nel discorso biologico tra Otto e Novecento costituisce un caso di studio particolarmente significativo nel quadro più ampio della riflessione sulla metafora come oggetto epistemologico (Black, 1962; Blumenberg, 1969; Boyd, 1979; Lakoff, Johnson, 1980). Si tratta, in effetti, di una metafora della metafora: il termine stesso 'eredità', prima di entrare nel lessico biologico, era stato a sua volta mutuato dal linguaggio giuridico, dove designava il diritto di successione sui beni, per poi innestarsi nel lessico delle teorie della generazione che avevano dominato il pensiero naturalistico e medico tra Seicento e Settecento (Jacob, 1970; Müller-Wille–Rheinberger, 2012). Il ponte concettuale, come ricorda Stephen Jay Gould in *Ontogenesi e filogenesi* (2013: 97), si fonda su una serie di parallelismi tra mentale e biologico: «l'acquisizione di un carattere è come l'apprendimento» dal momento che i caratteri sono «acquisiti ed ereditati in proporzione all'intensità degli stimoli che lo producono»; l'apprendimento, dunque, è «conservato attraverso la memoria» la quale viene accresciuta «grazie alla ripetizione costante»; l'istinto è un ricordo inconscio di cose imparate così «solidamente» da avere effetto sulle cellule germinali. La formulazione è intuitiva, ma non si limita ad esemplificare. La metafora mnestica opera infatti, per molti aspetti, come una metafora «costitutiva» nel senso delineato da Boyd (1979): non solo rende intelligibile un fenomeno ancora oscuro, ma svolge anche una funzione euristica e generativa, dando conto a uno dei grandi problemi della biologia di fine secolo, ossia la natura dei meccanismi ereditari[6].

Per comprenderne il retroterra è anzitutto necessario mettere a fuoco alcuni temi e presupposti teorici centrali nella psicologia, nella fisiologia e nella biologia ottocentesche. Le varie analogie tra memoria ed eredità vanno lette, ad esempio, all'interno del più ampio paradigma della comunicazione nervosa sviluppatosi tra XVIII e XIX secolo, che vedeva nei fluidi elettrici il tramite dei moti del sensorio e della regolazione dei processi vegetativi e motori. In questo contesto, il lessico 'energetico' impiegato dai fautori dell'analogia tra memoria ed eredità risulta spesso semanticamente instabile: il termine 'energia' oscilla infatti tra significati fisico-meccanici e vitalistici. In Ewald Hering, il termine mantiene una valenza prevalentemente funzionale. Riprendendo la teoria delle «energie nervose specifiche» di Johannes Müller[7], Hering (1897: 36) definisce l'energia come una forza presente «in ogni singolo atomo» del corpo vivente. 'Energia' designa qui un principio di organizzazione e significazione funzionale, come emerge nell'analogia tra cervello e libro

[6] Sulle metafora costitutive nelle scienze del vivente si veda Gagliasso (1998) e Gagliasso, Frezza (2010).

[7] Johannes Müller (1801-1858), fisiologo e anatomista tedesco, fu una figura centrale nella fondazione della fisiologia moderna. La sua teoria delle «energie nervose specifiche» sosteneva che ogni nervo sensoriale producesse una qualità percettiva determinata dalla propria struttura funzionale, indipendentemente dallo stimolo esterno (Cfr. Patton, 2022).

proposta da Hering a conclusione del suo saggio dedicato al lascito teorico di Müller. Conoscere l'anatomia del cervello, osserva Hering, equivale a conoscere la composizione materiale di un libro – la carta, l'inchiostro, le fibre. Per cogliere il significato dell'insieme occorre interpretare la funzione dei segni che lo compongono, proprio come la lettura trasforma una successione di caratteri in un testo intelligibile. In questa prospettiva, l'«energia specifica» delle lettere e delle parole rinvia alla capacità funzionale di produrre e organizzare significato:

> We can indeed compare the brain to a book. A book is anatomically a number of rectangular white leaves, bound on one side, and marked on their pages with numerous black spots of different form and size. Under a microscope, the leaves will be seen to consist of delicate fibres, and the black spots of minute black granules. A chemical analysis will show that the leaves are cellulose, the spots carbon and resinous oil. If all this has been investigated and ascertained with the utmost accuracy, we do not know, in the least, why the black spots are arranged just in this and in no other way, why some spots are large and others small, why some occur frequently, others rarely, why the single leaves follow one another in this and in no other order, and altogether what the whole book really means. Whoever wishes to know what the book signifies, must know what is the function of the specific energy of each single letter and of the individual energy of each single word – in short, he must know how to read (*Ivi*: 47).

Gli sviluppi dell'elettrofisiologia – da Emil Du Bois-Reymond a Hermann von Helmholtz – consolidano, parallelamente, l'immagine della comunicazione nervosa come trasmissione bioelettrica. Confermando ancora una volta la circolarità epistemica tra macchine e natura, il modello dominante diviene quello del telegrafo: un apparato capace di trasmettere informazioni mediante alterazioni di correnti e segnali (Otis, 2001; Leporiere, 2026). Nei suoi studi sperimentali sui tempi di trasmissione dell'impulso nervoso, Helmholtz parlava di «segnali» o «messaggi» inviati attraverso i nervi sensoriali e motori (Schmidgen, 2002). Tra le cellule germinali e il corpo, scriveva Francis Darwin (1908a: 212) – terzo figlio di Charles, noto per i suoi studi sui comportamenti delle piante e sostenitore del parallelismo tra memoria ed eredità – doveva sussistere una sorta di comunicazione telegrafica[8].Per il filosofo

[8] «Enough has been said to show that there is a resemblance between the two rhythms of development and of memory; and that there is at least a prima facie case for believing them to be essentially similar. It will be seen that my view is the same as that of Hering, which is generally described as the identification of memory and inheritance. Hering says that "between the me of to-day and the me of yesterday lie night and sleep, abysses of un-consciousness; nor is there any bridge but memory with which to span them." And in the same way he claims that the abyss between two generations

e ingegnere italiano Eugenio Rignano (1922: 57), il materiale germinale contenuto nel nucleo dell'uovo fecondato era costituito da un gran numero di «elementi potenziali specifici», cioè da un gran numero di «accumulatori elementari d'una data qualsiasi energia vitale, che potrebbe essere anche la nervosa», i quali, nello «scaricarsi», davano luogo non a una corrente di energia indifferenziata, come accade negli accumulatori elettrici, ma «all'attivazione ciascuno d'un dato e solo modo d'essere specifico di questa energia».

Altrettanto cruciale nella costituzione dell'analogia tra eredità e memoria è la tematizzazione dell'istinto come *lapsed intelligence*, diffusa nella psicologia associazionistica anglosassone. Come illustra George Henry Lewes in *Problems of Life and Mind* (1874), l'azione ripetuta si trasforma dapprima in automatismo e, successivamente, in istinto. I comportamenti comunemente definiti «razionali», spiegava già Spencer nei *Principles of Psychology* (1855), potevano per via della ripetizione trasformarsi in automatici, facendo così «scivolare» la memoria nell'istinto (Spencer, 1855: 568).

Sul piano strettamente biologico, l'analogia tra memoria ed eredità si inseriva in un dibattito profondamente segnato dall'evoluzionismo ottocentesco e dalla concezione dell'organismo come sistema aperto, plasmato dal rapporto dinamico con l'ambiente. Il tutto in un quadro teorico precedente all'affermazione del modello mendeliano dell'ereditarietà, nel quale la trasmissione dei caratteri lungo le linee di discendenza veniva ancora pensata nei termini di un vero e proprio mescolamento (*blending inheritance*). Altrettanto diffusa – tanto nel senso comune quanto nella letteratura zoologica e medica – era poi l'idea che i caratteri acquisiti potessero trasmettersi direttamente alla prole. Le modificazioni maturate nel corso della vita individuale, soprattutto quando derivavano da processi di adattamento fisiologico alle sollecitazioni ambientali – ad esempio attraverso l'abitudine – erano ritenute capaci di lasciare tracce ereditarie. Questa concezione, definita a vario titolo 'lamarckiana' ma in realtà diffusa nel pensiero naturalistico ben prima delle opere di Jean-Baptiste Lamarck, avrebbe esercitato un'influenza decisiva sulla più celebre teoria dello sviluppo di fine Ottocento, la legge biogenetica: l'idea, come avrebbe notoriamente formulato Haeckel[9], che l'ontogenesi ricapitoli la filogenesi, tanto sul piano dello sviluppo organico che psichico.

La convergenza tra queste tesi, l'idea, cioè, che le vibrazioni nervose potessero lasciare effetti ereditari trasformando abitudini in istinti, e che lo sviluppo consistesse in una sorta di memoria incarnata, fu alla base delle varie

is bridged by the unconscious memory that resides in the germ cells. It is also the same as that of Semon and to a great extent as that of Rignano. I, however, prefer at the moment to limit myself to asserting the identity of ontogeny and habit, or, more generally, to the assertion in Semon's phraseology, that ontogeny is a mnemic phenomenon» (Darwin, 1908b: 386-387).

[9] Si veda in particolare *Generelle Morphologie der Organismen* (1866) («Morfologia generale degli organismi») e *Die Gastrula und die Eifurchung der Thiere* (1875) («La gastrula e la segmentazione dell'uovo negli animali»).

tematizzazioni dell'analogia tra memoria ed eredità a cavallo tra i due secoli. Se per Samuel Butler (1878) la cellula uovo custodiva una «memoria potenziale» di quanto è accaduto a ciascuno dei suoi antenati, il paleontologo americano Edward Drinker Cope (1896), principale esponente nella scuola neo-lamarckiana americana, interpretava la costruzione dell'embrione come il progressivo dispiegarsi di una «registrazione mnemonica» depositata dapprima nel sistema nervoso centrale dei genitori, trasmessa alle cellule germinali e destinata a manifestarsi seguendo il medesimo ordine con cui i diversi tratti erano stati acquisiti negli antenati. In quest'ottica, vi era una fase dello sviluppo in cui l'essere umano possedeva le caratteristiche tassonomiche tipiche dei pesci, ad esempio la presenza di cartilagine prima della mineralizzazione ossea. La stessa logica ricapitolativa veniva estesa anche alla vita psichica. Le paure e le forme del gioco dei bambini comparivano, secondo lo psicologo americano G. Stanley Hall (1897), seguendo una sequenza che, dal basso verso l'alto, ripercorreva la storia evolutiva umana. Tanto la cartilagine ialina quanto la paura del buio erano manifestazioni di una memoria sedimentata nell'organismo. È precisamente in questo senso che Eugenio Rignano, nel suo *La memoria biologica* (1922), poteva affermare:

> Che altro è, infatti, diranno l'Haeckel stesso, il Butler, l'Orr, il Cope, questo ripetersi durante l'ontogenesi degli stadi filogenetici, per quanto condensato esso sia, se non un rammentarsi che fa la sostanza vivente di tutti i modi d'essere per cui è passata la specie nel suo continuo acquisire caratteri nuovi, via via venuti ad aggiungersi ai vecchi? (Rignano, 1922: 40).

Lo sviluppo, dunque, non è altro che la materia vivente che ricorda se stessa. Come tale, esso accelera, procede per condensazioni e approssimazioni. Le somiglianze tra il bambino e i suoi antenati pre-umani sono inevitabilmente sommarie e imperfette: nel corso dello sviluppo, infatti, la memoria organica non riproduce integralmente il passato, ma lo contrae, lo semplifica, ne conserva soltanto le tracce essenziali. Come avrebbe dichiarato Francis Darwin nel discorso inaugurale del settantottesimo congresso della British Association for the Advancement of Science, il 2 settembre 1908, l'ontogenesi obbedisce a dinamiche sorprendentemente simili a quelle della memoria. Così come spesso non riusciamo a ricordare gli ultimi versi di una poesia senza ripercorrere quelli precedenti, dal momento che ogni verso richiama quello successivo, allo stesso modo lo sviluppo embrionale attraversa, in forma abbreviata e sfumata, le tappe evolutive della specie. E se questa ricapitolazione appare lacunosa o deformata, ciò dipende dal fatto che, come accade per ciò che si impara a memoria, il ricordo tende naturalmente a contrarsi per omissione (Darwin, 1908b: 420).

La funzione metaforica è, ancora una volta, efficace e si gioca su due piani. L'eredità *è* memoria anzitutto in quanto conservazione del passato vissuto

dall'organismo; ma lo è anche e soprattutto sul piano funzionale, poiché agisce per ripetizione, rinforzo e sedimentazione. Si tratta di un lessico che va oltre lo scopo retorico e che, nell'interpretazione di Rignano (1922: 36-37), cela un'implicazione importante:

> La comparazione del fenomeno vitale in genere con quello mnemonico non può, ad onta delle più profonde analogie messe in rilievo, non sembrare artificiosa, e magari nient'altro che una innocua metafora, se non sì sa che e cosa sia il fenomeno mnemonico propriamente detto. Siccome quest'ultimo, la memoria psichica comune, appartiene ad una categoria di fenomeni meno generali e più complessi del fenomeno vitale, giacché ogni fenomeno di memoria psichica è certamente un fenomeno vitale e non viceversa, come può il fenomeno mnemonico servire a spiegare quello vitale? Eppure le analogie e quindi la comparazione s'impongono! (*Ivi*: 42).

A tenere insieme fenomeni vitali e mnemonici vi era, per Rignano, un assunto ontologico oltre che epistemologico: entrambe le classi di fenomeni presuppongono l'esistenza di un terzo tipo di attività energetica, ancora più generale ed elementare, di cui entrambi non sarebbero che manifestazioni. Gli esseri viventi ricordano; la materia inerte, semplicemente, no. Come osservava E.W. MacBride nel commento alla traduzione inglese de *La memoria biologica*, pubblicata nel 1926, vi è per Rignano una forma di memoria consustanziale al vivente: quella dell'azione conscia che scivola, appunto, nell'abitudine. Un po' come, dopo aver imparato in gioventù a giocare a tennis ci viene richiesto di giocare in età adulta e si riscopre un'abilità conservata in noi, così nell'organismo sono conservate disposizioni e tratti latenti che riemergono durante lo sviluppo nel momento opportuno (MacBride, 1926: 4).

Slittamenti metaforici

Le tesi vitalistico-energetiche di autori come Rignano vanno lette sullo sfondo di una più ampia disputa che animò le scienze biologiche tra i due secoli. Due scuole in opposizione, scriveva Francis Darwin nel 1908, che al tempo era diventato comune etichettare come neo-Lamarckismo e neo-Darwinismo. Da un lato, quanti insistevano su una concezione dell'organismo come sistema aperto, permeabile alle sollecitazioni dell'ambiente e capace di conservarne le tracce nella propria storia biologica; dall'altro, chi postulava una separazione gerarchica e funzionale tra caratteri somatici ed eredità germinale, attribuendo il destino della cellula principalmente a forze provenienti dal nucleo piuttosto che a influenze esterne (Weismann, 1893: 134).

Negli stessi decenni si faceva strada – alimentata dai risultati della pratica

sperimentale, della zootecnia e soprattutto della botanica – l'idea che la trasmissione ereditaria si fondasse su unità discrete. L'ipotesi di un'eredità biologica parcellizzata, composta da elementi distinti che si combinano secondo regole statistico-proporzionali, avrebbe costituito uno dei principali elementi di discontinuità introdotti dalla genetica mendeliana. Un modello che, per decenni, fece della nozione di 'gene' uno strumento epistemico utile allo studio delle variazioni fenotipiche, nonostante la sua natura rimanesse ancora ipotetica. Come dichiarò Thomas Hunt Morgan nel discorso pronunciato in occasione del conferimento del Nobel per la medicina nel 1933, per il tipo di esperimenti condotti dai genetisti dell'epoca non faceva alcuna differenza che il gene fosse un'unità ipotetica o una particella materiale (Falk, 1986: 148).

Il Novecento si sarebbe tuttavia confermato, secondo la nota definizione di Evelyn Fox Keller (2000), come «il secolo del gene», un contesto in cui le teorie e lo stesso lessico impiegato da Hering, Haeckel, Semon e Rignano finirono progressivamente per apparire come i residui di una tradizione scientifico-speculativa ormai marginale. Se la molecolarizzazione della genetica negli anni Quaranta fornì una nuova cornice epistemica per comprendere le basi dell'ereditarietà, le coeve teorie dell'informazione e della cibernetica delinearono al contempo un nuovo spazio concettuale e metaforico per le scienze del vivente (Müller-Wille–Rheinberger, 2012). In questo contesto, la metafora mnestica allenta progressivamente la propria presa sul discorso biologico, venendo sostituita dal concetto di informazione. L'organizzazione delle macromolecole biologiche viene così descritta nei termini di sequenze, codici e *bit* informazionali, dando origine a espressioni – non meno problematiche – quali «codice ereditario», «informazione genetica», «trascrizione» e «programma genetico» (Corbellini, 1998; Maynard Smith, 2000; Godfrey-Smith, 2007).

Eppure, gli sviluppi più recenti della genomica e, soprattutto, dell'epigenetica hanno in parte rivitalizzato il lessico della memoria biologica[10]. L'idea che l'organismo possa conservare tracce durevoli delle proprie interazioni con l'ambiente – sotto forma di modificazioni dell'espressione genica, dinamiche regolative o memorie cellulari – sembra infatti riportare in primo piano, seppure entro un quadro teorico radicalmente mutato, alcune delle questioni che avevano animato le teorie sull'eredità biologica tra Otto e Novecento. Si tratta di un passaggio alla cui base vi è l'interpretazione del genoma come sistema dinamico e regolativo piuttosto che come semplice sequenza di componenti discreti che, agli albori della disciplina, sembrava presupporre un'ontologizzazione quasi atomistica dei geni (Dupré, Jackson, 2018: 32-33). In questo contesto, i sistemi d'eredità epigenetica (*epigenetic*

[10] Il termine 'epigenetica' è stato introdotto dall'embriologo britannico Conrad Hal Waddington (1942) negli anni Quaranta per indicare lo studio delle interazioni tra geni e processi di sviluppo responsabili della formazione del fenotipo.

inheritance systems) vengono spesso definiti come 'mnestici', prevedendo la trasmissione di espressioni fenotipiche senza che vi sia alterazione diretta della sequenza di DNA (Jablonka, Lamb, 1995: 79-81). Sussiste qui almeno un elemento di continuità con il parallelismo ottocentesco tra memoria ed eredità: l'idea che durante lo sviluppo l'organismo incorpori tracce funzionali delle proprie interazioni e riesca, almeno in parte, a stabilizzarle e trasmetterle alla progenie. Il piano fondamentale su cui continua a operare la metafora è, ancora una volta, quello funzionale: si parla di 'memoria' in quanto stabilizzazione biologica dell'esperienza, nella misura in cui il vivente conserva gli effetti dell'interazione con l'ambiente.

Questo lessico non segnala di certo il riemergere di teorie ottocentesche. I richiami al ritorno del lamarckismo che hanno accompagnato l'ascesa dell'epigenetica negli ultimi decenni sono, in molti casi, il risultato di decontestualizzazioni storiche e letture retrospettive (Loison, 2018). Piuttosto, esso mostra come la storia delle scienze sia attraversata da problemi concettuali persistenti che riemergono attraverso trasformazioni epistemiche, risemantizzazioni e riconfigurazioni metaforiche.

Bibliografia

Black, M. (1962). *Models and Metaphors*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

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

Boyd, R. (1979). Metaphor and theory change: What is 'metaphor' a metaphor for?. In Ortony, A. (eds.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 356-408.

Butler, S. (1878). *Life and Habit*. London: Trübner & Co.

Id (1880). *Unconscious Memory*. London: David Bogue.

Canguilhem, G. (1977). *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie. Nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Cope, E.D. (1896). *The Primary Factors of Organic Evolution*. Chicago: The Open Court Publishing Company.

Corbellini, G. (1998). La definizione informazionale della specificità biologica. In Continenza, B., Gagliasso, E. (a cura di), *L'informazione nelle scienze della vita*. Milano: FrancoAngeli, 66-99.

Darwin, F. (1908a). Proceedings of the Association. The Presidential Address. *The Irish Naturalist*, 17(11), 211-214.

Id (1908b). The Address of the President of the British Association for the Advancement of Science – II. Science, 28(717), 385-396.

Dupré, J., Jackson, D.J. (2018). A Manifesto for a Processual Philosophy of Biology. In Dupré, J., D. J. Jackson (eds.), *Everything Flows: Towards a Processual Philosophy of Biology*. Oxford: Oxford University Press, 3-45.

Falk, R. (1986). *'What Is a Gene?'. Studies in History and Philosophy of Science*, 17, 133-173.

Gagliasso, E. (1998). Metafore e realtà: il caso del concetto di informazione. In Continenza, B., Gagliasso, E. (a cura di), *L'informazione nelle scienze della vita*. Milano: FrancoAngeli, 173-189.

Gagliasso, E., Frezza, G. (a cura di). (2010). *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psyche*. Milano: FrancoAngeli.

Godfrey-Smith, P. (2007). Information in biology. In Hull, D. L., Ruse, M. (eds.), *The Cambridge Companion to the Philosophy of Biology*. Cambridge: Cambridge University Press, 103-119

Gould, S.J. (2013). *Ontogenesi e filogenesi*, Turchetto, M. (a cura), Milano-Udine: Mimesis, ed. or. *Ontogeny and Phylogeny*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977.

Haeckel, E. (1866). *Generelle Morphologie der Organismen*. Berlin: Georg Reimer.

Id (1875). Die Gastrula und die Eifurchung der Thiere. *Jenaische Zeitschrift für Naturwissenschaft*, 9, 402-508.

Id (1876). *Die Perigenesis der Plastidule oder die Wellenzeugung der Lebenstheilchen*. Berlin: Georg Reimer.
Hall, G.S. (1897). A Study of Fears. *American Journal of Psychology*, 8, 147-249.
Hering, E. (1876). *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*. Wien: Carl Gerold's Sohn.
Id (1897). *On Memory and the Specific Energies of the Nervous System* (2nd English ed.). Chicago: The Open Court Publishing Company.
Hyatt, A. (1893). Bioplastology and the Related Branches of Biological Research. *Proceedings of the Boston Society of Natural History*, 26, 59-125.
Jablonka, E., Lamb, M.J. (1995). *Epigenetic Inheritance and Evolution: The Lamarckian Dimension*. Oxford: Oxford University Press.
Jacob, F. (1970). *La logique du vivant: une histoire de l'hérédité*. Paris: Gallimard.
Keller, E.F. (2000). *The Century of the Gene*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
Laycock, T. (1875). A Chapter on Some Organic Laws of Personal and Ancestral Memory. *Journal of Mental Science*, 21(93), 155-187.
Leporiere, L. (2026). Brain Vibrations: Lombroso and Others on the Phenomena of Thought Transmission. *Physis*, 61(1), 139-165.
Levit, G.S., Hossfeld, U. (2021). Natural Selection in Ernst Haeckel's Legacy. In Delisle, R. G. (eds.), *Natural Selection: Revisiting Its Explanatory Role in Evolutionary Biology*. Cham: Springer, 105-133.
Lewes, G.H. (1874). *Problems of Life and Mind*. London: Trübner & Co.
Loison, L. (2018). Lamarckism and Epigenetic Inheritance: A Clarification. *Biology & Philosophy*, 20(33).
MacBride, E.W. (1926). *Introduction. In Biological Memory* (English trans.) London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1-16.
Maynard Smith, J. (2000). The Concept of Information in Biology. *Philosophy of Science*, 67, 177-194.
Müller-Wille, S., Rheinberger, H.J. (2012). *A Cultural History of Heredity*. Chicago: University of Chicago Press.
Orr, H.B. (1893). *A Theory of Development and Heredity*. New York: Macmillan.
Otis, L. (2001). *Networking: Communicating with Bodies and Machines in the Nineteenth Century*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
Patton, L. (2022). Organic Memory and the Perils of Perigenesis: The Helmholtz-Hering Debate. In Wolfe, C. T., Pecere, P., Clericuzio, A. (eds.), *Mechanism, Life and Mind in Modern Natural Philosophy*. Cham: Springer, 345-362
Rignano, E. (1922). *La memoria biologica*. Bologna: Zanichelli.
Schmidgen, H. (2002). Of Frogs and Men: The Origins of Psychophysiological Time Experiments, 1850-1865. *Endeavour*, 26(4), 142-148.

SEMON, R. (1921). *The Mneme* (English trans.). London: George Allen & Unwin.
SPENCER, H. (1855). *The Principles of Psychology*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans.
WADDINGTON, C.H. (1942). The Epigenotype. *Endeavour*, 1, 18-20.
WEISMANN, A. (1893). *The Germ-Plasm: A Theory of Heredity* (English trans.). New York: Charles Scribner's Sons, ed. orig. *Das Keimplasm. Eine Theorie der Vererbung*. Jena: Gustav Fischer, 1892.

Stefano Scarpa

La musica e la memoria fra Proust, Bergson e César Franck

Abstract
Il contributo indaga la relazione strutturale tra il principio ciclico di César Franck e la concezione proustiana della memoria involontaria. Muovendo dalla classificazione analitica elaborata da Christiane Strucken-Paland, la quale distingue tra reminiscenze, citazioni e metamorfosi tematiche, si mostra come la metamorfosi tematica realizzi musicalmente una logica memoriale fondata non sulla conservazione del passato, ma sulla sua trasformazione. Tale logica si rivela strutturalmente analoga a quella che Proust oppone a Bergson: mentre quest'ultimo concepisce la memoria come conservazione totale in cui l'oblio è un difetto, Proust riabilita l'oblio come condizione dell'epifania. La madeleine non recupera il passato, ma lo ricrea. Analogamente, i temi franckiani devono essere dimenticati perché il loro ritorno abbia la qualità di una rivelazione. La convergenza tra i due autori si articola in una triade: oblio, resurrezione, riconoscimento senza identificazione. Entrambi costruiscono architetture temporali in cui il passato non scorre, ma si cristallizza, generando nell'ascoltatore-lettore un'esperienza sottratta alla successione cronologica.

Parole chiave: principio ciclico, memoria involontaria, metamorfosi tematica, César Franck, Marcel Proust.

Abstract
This contribution investigates the structural relationship between César Franck's cyclic principle and Proust's conception of involuntary memory. Drawing on Christiane Strucken-Paland's analytical classification, which distinguishes between thematic reminiscences, quotations, and metamorphoses, it argues that thematic metamorphosis enacts a musical logic of memory grounded not in the preservation of the past, but in its transformation. This logic proves structurally analogous to the one Proust opposes to Bergson: whereas Bergson conceives of memory as total conservation in which forgetting is a flaw, Proust rehabilitates forgetting as the very condition of epiphany. The madeleine does not retrieve the past, but it recreates it. Similarly, Franck's themes must be forgotten so that their return may carry the quality of a revelation. The convergence between the two authors is articulated through a three-part structure: forgetting, resurrection, and recognition without identification. Both construct temporal architectures in which the past does not flow but crystallizes, producing in the listener-reader an experience withdrawn from chronological succession.

Keywords: Cyclic Principle, Involuntary Memory, Thematic Metamorphosis, César Franck, Marcel Proust.

Introduzione

Il *principe cyclique* di César Franck rappresenta uno dei fenomeni più discussi e al tempo stesso meno definiti nella storia della musica strumentale dell'Ottocento. Il concetto, codificato dal principale allievo di Franck, Vincent d'Indy, nel secondo volume del *Cours de composition musicale* (1909), designa in senso lato la pratica compositiva di collegare i movimenti di un'opera attraverso il ritorno trasformato di materiale tematico comune, generando così un'unità organica che trascende la semplice successione dei movimenti. Eppure, come ha osservato Christiane Strucken-Paland nel suo studio critico sulla Sonata per violino di Franck, il termine *principe cyclique* non compare esplicitamente nel *Cours* di d'Indy: egli parla piuttosto di *construction cyclique* e di *principes de construction cyclique*, e la sua definizione teorica, «linguisticamente inesatta» e aperta a «più possibilità di interpretazione», ha influenzato in modo spesso acritico la ricezione successiva delle opere franckiane (Strucken-Paland, 2006: 136-137). Il problema terminologico non è dunque secondario, ma segnala una difficoltà concettuale più profonda, che riguarda la natura stessa del fenomeno.

Il presente contributo non intende risolvere questa difficoltà in modo esaustivo, ma propone di affrontarla da una prospettiva inedita, spostando il fuoco dall'analisi tecnico-costruttiva alla dimensione estetica e filosofica del principio ciclico. La tesi centrale che si intende portare avanti è che il principio ciclico franckiano non sia riducibile a un procedimento compositivo tra gli altri, ma costituisca la realizzazione musicale di una concezione del tempo profondamente memoriale: una concezione in cui il passato, una volta dimenticato, riemerge trasformato, generando nell'ascoltatore un riconoscimento che precede e trascende l'identificazione razionale. In questo senso, la pratica compositiva di Franck sembra anticipare alcune intuizioni che verranno articolate solo nel primo Novecento, in particolare la concezione proustiana della memoria involontaria.

Il parallelismo tra Franck e Proust non è una novità nella letteratura musicologica. Benedict Taylor, nel quinto capitolo di *The Melody of Time* (2016), indaga con rigore alcune opere cameristiche e sinfoniche della scuola francese (Saint-Saëns, Franck, d'Indy) come altrettante articolazioni di concezioni filosofiche del tempo; l'obiettivo è mostrare come il Quartetto per archi di Franck, per esempio, realizzi una sorta di fusione di passato, presente e futuro che sospende la successione lineare e generi uno stato di temporalità sovraordinata (Taylor, 2016: 242). La connessione con Proust è esplicita in Taylor, il quale individua nel repertorio ciclico francese la cifra musicale di quella «topologia del tempo» non lineare che il romanziere avrebbe portato alla piena

espressione nel *Temps retrouvé*. Taylor sviluppa questa connessione soprattutto sul piano filosofico-analitico, con un apparato concettuale molto elaborato che, tuttavia, lascia in ombra la specificità del meccanismo memoriale in senso stretto, ovvero il ruolo dell'oblio, della trasformazione e del riconoscimento senza identificazione nell'esperienza dell'ascoltatore.

È precisamente questo meccanismo che il presente contributo intende approfondire. Si proporrà una lettura del procedimento franckiano, e in particolare della metamorfosi tematica come sua forma più raffinata, in dialogo con la teoria proustiana della memoria involontaria. La convergenza tra le due concezioni non è di ordine biografico o storico: Franck non poteva leggere Proust, e Proust stava appena iniziando a scrivere quando Franck morì nel 1890. Si tratta piuttosto di una convergenza strutturale, che rivela come musica e letteratura possano, in modo indipendente e a distanza di anni, elaborare risposte analoghe a una simile questione estetica: come una successione non cronologica del tempo possa essere rappresentata attraverso le strutture formali dell'arte.

Il primo paragrafo del contributo affronta il problema definitorio del principio ciclico, ripercorrendo criticamente le posizioni di d'Indy e la loro ricezione nella letteratura musicologica. Il secondo analizza la metamorfosi tematica come il dispositivo specificamente memoriale del principio ciclico, mostrando perché essa generi nell'ascoltatore un "riconoscimento senza identificazione razionale": un tema mutato a tal punto che «spesso l'ascoltatore non riesce facilmente a metter[lo] in relazione con il modello» (Strucken-Paland, 2006: 160). Il terzo paragrafo presenta in modo sintetico il contrasto tra le concezioni bergsoniana e proustiana della memoria, indispensabile sfondo filosofico per comprendere la portata della convergenza con Franck. Il quarto sviluppa questa convergenza attraverso la triade analitica dell'oblio, della risurrezione e del riconoscimento senza identificazione, mostrando come la dialettica memoriale franckiana anticipi l'intuizione proustiana e come entrambe costituiscano architetture del tempo che si oppongono alla linearità della successione cronologica.

Il principio ciclico: definizione e problemi terminologici

Accostarsi al *principe cyclique* significa confrontarsi con un'espressione tanto diffusa quanto refrattaria ad una definzione univoca. Il termine evoca immediatamente la figura di César Franck e la sua scuola, ma la sua origine teorica è più complessa e contraddittoria di quanto la ricezione consolidata lasci intendere[1]. Ricostruire questa complessità, anche se in forma riassuntiva rispetto

[1] A questo proposito, Proksch precisa che la cosiddetta forma ciclica non nasce con Franck né con la scuola francese a lui coeva, ma esempi del principio sono già rintracciabili in Haydn e Mozart. Ciò che il tardo romanticismo aggiunge non è la tecnica in sé, ma il suo fondamento filosofico: la concezione organicistica del tema come entità vivente, capace di nascere, crescere e trasformarsi nel corso dell'opera. È questa sovrastruttura ideologica a rendere il principio ciclico di d'Indy un feno-

allo spazio che meriterebbe, è il primo passo per comprendere la portata filosofica del fenomeno.

La codificazione sistematica del concetto si deve a Vincent d'Indy, il quale nel *Cours* dedica un'ampia trattazione alla tecnica del collegamento ciclico dei movimenti, analizzandola soprattutto in riferimento alle opere di Franck. È d'Indy a presentare Franck come l'autentico successore di Beethoven nell'utilizzo della forma ciclica, e a costruire attorno a questa tesi una narrazione storica che, come dimostra anche Strucken-Paland, non è priva di forzature. Per esempio, d'Indy omette sistematicamente i precedenti di Schubert, accusato addirittura di «formalismo difettoso», e di altri compositori che avevano già ampiamente esplorato il principio ciclico prima delle opere mature di Franck (Strucken-Paland, 2006: 137). Taylor a sua volta ha osservato al riguardo come d'Indy «went to unscrupulous lengths to create the notion that Franck had developed the idea directly from late Beethoven», mentre in realtà compositori come Schubert, Mendelssohn, Berlioz e Schumann avevano prodotto importanti esempi di opere cicliche già tra gli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento (Taylor, 2016: 216).

Il primo problema rilevante riguarda il livello terminologico. Come ha messo in luce Strucken-Paland, a riguardo della *construction cyclique* citata da d'Indy, «non si tratta di un preciso schema formale […], bensì della sostanza di determinati procedimenti tecnici» (Strucken-Paland, 2006: 137). La distinzione non è puramente nominalistica, ma segnala che già nella fonte teorica originaria il fenomeno è concepito come un principio generativo e non come una forma codificata – una procedura piuttosto che uno schema ripetibile. Questa osservazione è di grande rilievo, perché la resistenza del principio ciclico alla schematizzazione è uno dei tratti che lo rendono filosoficamente interessante. Per esempio, questa difficoltà richiama la nozione kantiana di *idea estetica* esposta nella *Critica del Giudizio*: un'intuizione che dà da pensare più di quanto qualsiasi concetto determinato possa esprimere, e proprio per questo sfugge a ogni definizione esauriente (Kant, 1997; ed. or, 1790: §49).

La definizione che d'Indy propone individua come tratto caratterizzante la presenza di temi particolari che ricompaiono in forme diverse in ciascuno dei singoli movimenti di un'opera in più movimenti, rimanendo tuttavia riconoscibili indipendentemente dalla struttura o dalla tonalità del movimento in cui si trovano (d'Indy, citato in Strucken-Paland, 2006: 142). Per descrivere la natura di questa connessione tematica d'Indy ricorre a tre diverse famiglie di metafore: quella architettonica della *cathédrale sonore*, in cui i temi ciclici svolgono una funzione analoga a quella degli ornamenti che si ripropongono nelle diverse parti di una cattedrale gotica; quella letteraria del *thème-personnage*, secondo cui i temi si comportano come i personaggi di un romanzo o di un ciclo pittorico; quella biologica della *cellule germinative*, che postula un carattere organico e naturale dei processi tematici. Come osserva Strucken-Paland, queste

meno storicamente nuovo (Proksch, 2006).

metafore derivate da tre ambiti tanto diversi «hanno di per sé soltanto poco in comune», e il loro accostamento rivela che d'Indy mira soprattutto a illustrare «l'identità del materiale tematico ripreso in diverse sfaccettature», senza riuscire a fornire uno strumento analitico coerente (Strucken-Paland, 2006: 142).

Le incoerenze non si limitano al piano teorico, ma investono anche le analisi concrete. Nell'analisi della *Sonata per violino* di Franck d'Indy individua tre *motifs générateurs ou conducteurs spéciaux* che chiama indifferentemente motivi ciclici, *dessins* o temi, «non senza qualche confusione concettuale» (Strucken-Paland, 2006: 144). Strucken-Paland dimostra che le tre figure appartengono a livelli compositivi distinti – subtematico, motivico e tematico – e che d'Indy considera soltanto gli incipit di ciascun tema anziché i temi nella loro interezza. Vi è inoltre una vistosa contraddizione interna: nella definizione d'Indy afferma che sono ciclici i temi che riemergono in *ogni* singolo movimento, ma nelle analisi concrete etichetta come «ciclici» anche temi che non soddisfano questa condizione, usando il termine «in maniera molto più inflazionata […] di quanto faccia supporre la più rigida definizione teorica» (Strucken- Paland, 2006: 148).

Di fronte a questi limiti, Strucken-Paland propone un quadro analitico alternativo, fondato su una tipologia delle ricapitolazioni tematiche effettivamente presenti nelle opere di Franck. Tale classificazione distingue tre categorie principali, che si differenziano per il grado di trasformazione del materiale tematico rispetto alla forma originale e per il diverso grado di integrazione nel contesto del nuovo movimento. La prima categoria è quella delle reminiscenze tematiche: si tratta di ricapitolazioni che vengono introdotte liberamente, isolate dal contesto formale tramite corone, che conservano senza alterazioni l'espressione originale del tema. Sono, quindi, «momenti isolati» che evocano retrospettivamente il materiale precedente senza partecipare allo sviluppo del nuovo movimento (Strucken-Paland, 2006: 152). La seconda categoria è quella delle citazioni, a loro volta suddivise in adattamenti e varianti tematiche. La terza categoria, infine, è quella delle metamorfosi tematiche: procedimento attraverso il quale Franck modifica la struttura di un tema in modo così radicale che il tema derivato appare «come un vero e proprio tema nuovo», dotato di nuove funzioni formali, e che tuttavia l'ascoltatore attento percepisce come legato al materiale originale da una «familiarità indefinibile senza identificazione razionale» (Strucken-Paland, 2006: 159-160).

È interessante notare come Strucken-Paland ricorra consapevolmente alla terminologia psicologica per denominare la prima di queste categorie. Il termine «reminiscenza» designa «la ricomparsa di contenuti della memoria senza una ragione esteriore […] o interiore […], o anche il loro confluire in un'azione senza che l'agente ne sia cosciente» (*Meyers kleines Lexikon Psychologie*, citato in Strucken-Paland, 2006: 152). Questo slittamento semantico non è casuale, ma è un segnale che la drammaturgia formale di Franck «fa riferimento a determinate categorie psicologiche dell'esperienza» e che il principio ciclico franckiano evoca «un tipo di coesione musicale che si pone in qualche modo

trasversalmente rispetto alla logica di sviluppo teleologica», generando «momenti di fissa staticità che si contrappongono e non si omologano allo scorrere unidirezionale del tempo» (Strucken-Paland, 2006: 165). Il principio ciclico viene quindi ad assumere le sembianze di una pratica memoriale che interrompe la linearità del tempo musicale. Se il lavoro di Strucken-Paland fornisce la base analitica, si deve procedere ora ad approfondire la portata filosofica della categoria che più direttamente chiama in causa la dimensione della memoria, ovvero la metamorfosi tematica.

La metamorfosi tematica come dispositivo memoriale

La metamorfosi tematica è la categoria che Strucken-Paland colloca al vertice della sua tripartizione: rispetto alla reminiscenza, che evoca il passato isolandolo dal presente come un momento sospeso, e rispetto alla citazione, che riprende il materiale originale mantenendone riconoscibile la forma, la metamorfosi opera una profonda manipolazione del tema tale da renderlo irriconoscibile. Eppure, qualcosa permane ed è avvertito dall'ascoltatore prima di poter essere nominato. La specificità della metamorfosi sta precisamente in questo scarto: il riconoscimento precede l'identificazione razionale.

Come Strucken-Paland mostra nell'analisi della Sonata per violino, Franck realizza la metamorfosi tematica attraverso trasformazioni che coinvolgono contemporaneamente il profilo diastematico, il ritmo, il carattere espressivo, l'articolazione sintattica. La frase iniziale del primo tema (il tema ciclico principale) percorre tutti i movimenti della Sonata come un filo conduttore, ma in ciascuno dei movimenti appare ampiamente mutata da renderla difficilmente riconoscibile. Per esempio, nel secondo movimento Franck trasforma il tema originale (dolce, in ritmo giambico) in una figura dal carattere brillante, con ritmo sincopato. Il carattere è rovesciato, nonostante il materiale diastematico di base sia tendenzialmente lo stesso.

Il caso più estremo e analiticamente chiaro è quello del Quartetto per archi. In quest'opera, Franck costruisce l'intera struttura su più livelli temporali che coesistono e si intrecciano. Taylor individua nel primo movimento una forma in cui due sezioni – il *Poco lento* in Re maggiore e l'*Allegro* in Re minore – procedono come «binari paralleli» che si intersecano senza mai fondersi del tutto, secondo quella che definisce una *temporal intercut*: «two or more musical materials or processes are understood as continuing without break across their diachronically gapped presentation» (Taylor, 2016: 235-236). Questa struttura a doppio filo è il riflesso di una concezione del tempo in cui passato e presente coesistono anziché succedersi.

Nel finale del *Quartetto*, inoltre, Franck richiama i temi dei movimenti precedenti nella cosiddetta *introduction récapitulative*, ma in modo rovesciato rispetto al modello beethoveniano della Nona Sinfonia: mentre Beethoven progredisce cronologicamente dal primo all'ultimo movimento, Franck scorre

i movimenti a ritroso. Il risultato, nella coda del finale, è quello che Taylor descrive come una fusione delle dimensioni temporali - «a melding of past, present, and future, a temporal "ecstasis" in Heidegger's sense» - in cui i temi di movimenti diversi si sovrappongono nel presente senza annullare la loro provenienza temporale distinta (Taylor, 2016: 242).

Ciò che emerge da entrambe le analisi di Strucken-Paland e di Taylor è che la metamorfosi tematica non è soltanto una tecnica compositiva, ma un modo di gestire il tempo musicale che sovverte la logica lineare della successione. Ne risulta una struttura del tempo memoriale. Di particolare interesse è il «riconoscimento senza identificazione» che costituisce il tratto distintivo rispetto alle altre categorie di ritorno tematico: non la percezione conscia di un ritorno, ma la sensazione di una presenza familiare che sfugge alla spiegazione. È su questo terreno che la pratica compositiva di Franck incontra la concezione proustiana della memoria involontaria.

Oltre Bergson: la memoria come epifania

La convergenza strutturale tra il principio ciclico franckiano e la concezione proustiana della memoria involontaria richiede, come premessa, una chiarificazione del quadro filosofico entro cui tale convergenza si produce. Essa non è una convergenza a due poli, perché Proust elabora la propria teoria della memoria in dialogo critico con la filosofia di Henri Bergson. Comprendere in che senso Proust se ne distanzia è indispensabile per cogliere la specificità della sua concezione del tempo e, di riflesso, dell'analogia con Franck.

Bergson sostiene che il passato non si perde mai, ma si conserva integralmente; la coscienza opera come un filtro che seleziona dal serbatoio del passato soltanto ciò che è utile all'azione presente. L'oblio, in questa prospettiva, viene considerato un difetto del sistema, non una sua risorsa. La memoria involontaria è semplicemente quella che affiora spontaneamente. È su questo punto che Proust diverge in modo decisivo. In una lettera a René Blum del 1913, egli dichiara che «la mémoire involontaire est la seule vraie, bien que Bergson ne fasse pas cette distinction» (Vernière, 1971: 946). Bergson, quindi, concepisce la memoria come conservazione totale e continua; Proust, invece, riabilita l'oblio come *condizione dell'epifania*. Senza oblio non vi è risurrezione; senza la sparizione apparente del passato non vi è lo *choc* della *madeleine*. Come scrive Proust nel *Contre Sainte-Beuve*: «Non seulement l'*intelligence ne peut rien pour nous* pour ces résurrections, mais encore ces heures du passé ne vont se blottir que dans des objets où l'intelligence n'a pas cherché à les incarner» (Vernière, 1971: 945). Il passato proustiano non aspetta nella coscienza come in Bergson, ma è radicalmente assente, sepolto in oggetti che la volontà non controlla. Proprio per questo la sua risurrezione ha la qualità di una rivelazione.

Vernière parla di una «transmutation du souvenir en une réalité directement sentie» (Vernière, 1971: 943): una trasmutazione che trasforma il ricordo in

qualcosa di più che un ricordo, un'essenza extra-temporale che colpisce il soggetto con la forza di un evento che accade per la prima volta, nonostante appartenga al passato. La madeleine non recupera Combray da un archivio in stile bergsoniano: lo ricrea attraverso la sensazione presente, generando un'esperienza che non appartiene né al passato né al presente, ma ad un tempo sospeso – ciò che Proust nel *Temps retrouvé* chiama «un peu de temps à l'état pur».

In Proust, la memoria volontaria restituisce del passato soltanto immagini piatte prive di profondità affettiva. Al contrario, la memoria involontaria non ricorda, ma resuscita. Questa risurrezione è possibile non malgrado l'oblio, ma grazie ad esso. Come osserva Taylor discutendo le implicazioni filosofiche di questo meccanismo, la memoria proustiana introduce nell'esperienza del tempo un ordine che non si sovrappone alla linearità cronologica, ma la attraversa restituendo al soggetto «fragments of existence withdrawn from Time» (Taylor, 2016: 245).

È su questo sfondo che la convergenza con Franck diventa intelligibile. La metamorfosi tematica franckiana realizza musicalmente la stessa struttura che Proust articola sul piano letterario: un passato che ritorna trasformato al punto da non essere immediatamente riconoscibile, e che proprio in virtù di questa trasformazione genera nell'ascoltatore un riconoscimento che precede e trascende l'identificazione razionale.

La dialettica oblio-memoria nella forma ciclica franckiana

Il confronto impostato tra Bergson e Proust incontra ora Franck e la forma ciclica da lui utilizzata. La tesi è che il principio ciclico, così come applicato da Franck nelle opere della maturità, non è soltanto un procedimento compositivo fondato sul ritorno del materiale tematico, ma realizza musicalmente una concezione del tempo memoriale strutturalmente analoga a quella proustiana. La dialettica memoriale che Franck realizza nella forma ciclica si articola in tre momenti, che corrispondono con tale precisione alle tre fasi dell'epifania proustiana da potervi essere sovrapposti.

Il primo momento è l'oblio. I temi franckiani, dopo la loro esposizione, non scompaiono semplicemente, ma vengono sepolti nell'elaborazione, trasformati fino a perdere la loro fisionomia originaria. Non si tratta di una semplice variazione, né di uno sviluppo motivico in senso beethoveniano: è un oblio attivo, una cancellazione che prepara qualcosa. Come si è visto, a differenza di Bergson che considera l'oblio come il segno di un filtraggio memoriale che non ha funzionato bene, Proust intende l'oblio come la condizione stessa dell'epifania. Franck, senza saperlo[2], costruisce la stessa architettura: i temi de-

[2] È doveroso precisare che l'applicazione retroattiva delle categorie proustiane alla musica di Franck costituisce un'operazione ermeneutica consapevolmente anacronistica. Questa si giustifica, tuttavia, per mezzo delle affinità strutturali documentate nel corso di questo studio e trova appoggio in una

vono essere dimenticati, almeno parzialmente, perché il loro ritorno abbia la qualità di una rivelazione e non di una semplice ripetizione.

Il secondo momento è la resurrezione. Nei finali delle opere cicliche i temi dei movimenti precedenti riemergono, ma trasformati. Taylor descrive questo processo come una convergenza di livelli temporali distinti, in cui il finale «bring[s] back earlier themes in a vertiginous display of thematic recollection that Strucken-Paland aptly describes as 'a maelstrom of the past'» (Taylor, 2016: 239). Ma ciò che conta non è la quantità dei ritorni tematici, bensì la loro qualità percettiva: i temi non tornano come erano, e proprio per questo il loro ritorno ha l'effetto di qualcosa che accade per la prima volta. Il tema franckiano che ritorna nel finale non è il tema dell'esposizione, ma qualcosa che lo richiama, un tema che era dell'esposizione e allo stesso tempo non lo è più, così come Combray è ricreato nell'istante della sensazione.

Il terzo momento è quello del riconoscimento senza identificazione. L'ascoltatore che percepisce il ritorno di un tema franckiano, soprattutto in assenza di familiarità con l'opera, non sa di riconoscerlo, ma lo sente come familiare prima di poterlo nominare. Il riconoscimento precede e trascende l'identificazione razionale, esattamente come nell'esperienza proustiana della *madeleine* il soggetto è attraversato da una certezza di pienezza prima ancora di sapere cosa sta ricordando. Franck costruisce nella forma ciclica l'equivalente musicale di questo meccanismo: la sensazione di qualcosa già sentito, di un'appartenenza che la coscienza non aveva registrato, ma che il corpo uditivo riconosce prima dell'intelletto.

È qui che il contributo di Strucken-Paland torna ad essere teoreticamente fertile. Analizzando le reminiscenze franckiane, la studiosa osserva che esse «rompono il carattere progressivo del tempo» (Strucken-Paland, 2006: 153), cioè un momento in cui passato e presente coesistono nella percezione senza che l'uno sostituisca l'altro. Questa simultaneità non è nostalgia né semplicemente memoria, ma «un peu de temps à l'état pur», un frammento di tempo sottratto alla successione cronologica.

Conclusione

Nel primo paragrafo si è inquadrato il principio ciclico franckiano nella letteratura musicologica esistente, mostrandone la complessità teorica e le ricostruzioni critiche. Nel secondo si è analizzata la metamorfosi tematica come dispositivo specificamente memoriale, capace di generare nell'ascoltatore un riconoscimento che precede l'identificazione razionale. Nel terzo si è chiarito il quadro filosofico della memoria proustiana in dialogo con Bergson. Nel

letteratura musicologica che, sebbene ridotta, ha già percorso in parte questo territorio – in primo luogo, Taylor (2016), il quale individua nel repertorio ciclico francese la cifra musicale della stessa concezione non lineare del tempo tipica di Proust.

quarto si è dimostrata la convergenza strutturale tra la dialettica oblio-resurrezione-riconoscimento nella forma ciclica franckiana e l'esperienza della memoria involontaria proustiana. Sia Franck che Proust costruiscono architetture complesse in cui ogni elemento rimanda al tutto, in cui il finale non conclude, ma rivela retrospettivamente il senso di ciò che lo ha preceduto. La convergenza non è ornamentale né accessoria, bensì strutturale. Il fatto che essa si produca in modo del tutto indipendente – Franck fino agli anni Novanta dell'Ottocento, Proust nella narrativa del primo Novecento – non fa che confermare la profondità di questo parallelismo. Si tratta di una dimostrazione di come l'arte possa fare ciò che la memoria ordinaria non riesce, ovvero restituire il passato non come copia sbiadita di sé stesso, ma come presenza viva, capace di illuminare dall'interno il presente in cui risorge.

Bibliografia

D'Indy, V. (1909). *Cours de composition musicale* (Vol. II.1). Durand.
Guerlac, S. (2023). Proust and Bergson: Fierce criticality. In A. Elsner & T. Stern (Eds.), *The Proustian mind*, 397-413. Routledge.
Hagberg, G.L. (2023). The mind in time: Proust, Involuntary Memory, and the Adventure in Perception. In A. Elsner, T. Stern (Eds.), *The Proustian mind*, 43-64. Routledge.
Kant, I. (1997; ed. or. 1790). *Critica del giudizio*. Laterza.
La Rocca, C. (1997). Schematizzare senza concetto: Immaginazione ed esperienza estetica in Kant. *Rivista di Estetica,* 37(1), 3-19.
Moran, R. (2012). Kant, Proust, and the appeal of beauty. *Critical Inquiry,* 38, 298-329.
Proksch, B.J. (2006). *Cyclic integration in the instrumental music of Haydn and Mozart* [Tesi di dottorato, University of North Carolina].
Proust, M. (2011; ed. or. 1913-1927). *Alla ricerca del tempo perduto* (P. Pinto & G. Grasso, Eds. & Trans.). Newton Compton Editori.
Strucken-Paland, C. (2006). La ciclicità nella 'sonata per violino' di César Franck: una revisione critica del concetto di *principe cyclique* di Vincent d'Indy. *Rivista Italiana di Musicologia,* 41(1), 135-166.
Taylor, B. (2016). *The Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era*. Oxford University Press.
Vernière, P. (1971). Proust et les deux mémoires. *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 71(5/6), 936-949.

Gianluca Possidente

I luoghi del corpo: saperi incarnati tra coreografia e memoria

Abstract
Attraverso una pratica coreografica che mette in dialogo gesto, parola e ritmo, si esplora la possibilità di tradurre la memoria culturale non nella forma del racconto lineare, ma come esperienza percettiva e affettiva. Il corpo, inteso come archivio vivente, diventa spazio liminale in cui si articolano frammenti di lingua, canto, oralità e movimento: codici espressivi che, nella loro tensione tra forma e sostanza, restituiscono la specificità di un sapere minoritario.
Lo spazio artistico si configura dunque come contro-narrazione attiva rispetto ai processi di musealizzazione, che tendono a cristallizzare i mondi minori in immagini statiche e silenziose. L'atto artistico diventa invece un luogo di riattivazione, in cui la nostalgia non è restauro, ma sentimento critico che problematizza la distanza con il passato e tenta di ridurre lo strappo nella trasmissione della tradizione. In questo senso, la ricerca artistica non solo interroga la frattura tra presente e memoria, ma ridefinisce la dicotomia radici-sviluppo, restituendo all'identità minoritaria, come può essere quella Arbëreshë, una forma dinamica e plurirelazionale di una soggettività stratificata dal tempo. La danza – intesa come linguaggio del corpo che pensa – agisce qui come strumento di resistenza simbolica, di prossimità nella distanza, in cui spazio, tempo e flusso risuonano nel mito di una nenia lontana.

Parole chiave: coreografia, memoria culturale, fenomenologia, Arbëreshë, intelligenza artificiale.

Abstract
Through a choreographic practice that establishes a dialogue among gesture, word, and rhythm, this study explores the possibility of translating cultural memory not in the form of a linear narrative, but as a perceptual and affective experience. The body, conceived as a living archive, becomes a liminal space for the articulation of fragments of language, song, orality, and movement: expressive codes that, in their tension between form and substance, render the specificity of minoritarian knowledge.
Consequently, the artistic space serves as an active counter-narrative to processes of musealization, which tend to crystallize minor worlds into static and silent images. Instead, the artistic act becomes a site of reactivation, where nostalgia acts not as a restorative endeavor, but as a critical sentiment that problematizes the distance from the past and attempts to mend the rupture in the transmission of tradition.

In this sense, artistic research not only interrogates the fracture between the present and memory but also redefines the roots-development dichotomy, restoring to minoritarian identities—such as the Arbëreshë one—a dynamic and multi-relational form of a subjectivity stratified by time. Dance—understood as the language of a thinking body—acts here as an instrument of symbolic resistance, of proximity within distance, wherein space, time, and flow resonate in the myth of a distant chant.

KEYWORDS: Choreography, Cultural Memory, Phenomenology, Arbëreshë, Artificial Intelligence.

Introduzione

La riflessione che si intende condividere si interpone criticamente tra il dominio dell'antropologia culturale e quello della danza contemporanea, assumendo la pratica coreografica come nucleo d'indagine per esplorare il rapporto inscindibile tra tempo, memoria, identità e linguaggi. Il fulcro della presente ricerca risiede nella capacità del corpo e del movimento di farsi dispositivo analitico e materico, volto a intervenire attivamente sul senso di appartenenza delle minoranze etno-linguistiche. L'indagine assume come campo di elezione la realtà arbëreshë, minoranza di origine albanese insediatasi nel Sud Italia a partire dalla metà del XV secolo a seguito dell'espansione dell'impero ottomano nei Balcani (Altimari, 1994: 9-32). Se da un lato l'insediamento storico ha permesso la sopravvivenza quasi miracolosa di un intero sistema valoriale, linguistico e rituale, dall'altro la contemporaneità impone sfide radicali. Oggi, le comunità arbëreshë sono attraversate da una silente endogenia, in cui riverberano minacce di spopolamento giovanile, assimilazione linguistica e un conseguente, progressivo oblio culturale (Moseley, 2010). Per rispondere all'istanza di mantenimento dell'identità senza scadere nel folklore musealizzato, l'approccio coreografico si appropria delle nozioni di memoria elaborate da Jan Assmann (1997: 17). Assmann distingue tra *Speichergedächtnis* (memoria di deposito) e *Funktionsgedächtnis* (memoria funzionale o attiva), la quale necessita di essere agita nel presente. La sopravvivenza culturale è dunque garantita dal passaggio a quella che lo studioso definisce memoria comunicativa. In questo transito, il corpo diviene l'Archivio foucaultiano (Foucault, 1980: 176-180): il sistema che determina le condizioni di possibilità per creare nuove prassi. La pratica coreografica oggetto della ricerca assume così la valenza di chiave di accesso per rappresentare non lo svolgimento logico di una narrazione, bensì il fluire della sua stessa acquisizione fenomenologica: il momento preverbale in cui le parole vanno definendosi nella forma e nello spazio della mente prima di farsi discorso.

Dal corpo fenomenologico alla prassi compositiva: genesi del sistema coreografico TRAME

Già dal secolo scorso, le ricerche espressive in ambito coreutico demarcano il piano meramente estetico della danza per formalizzare specifiche concettualità comunicative e affermare nuove tipologie di pensiero coreosofico in aderenza al tessuto umano della contemporaneità. È di fondamentale rilevanza rintracciare i fulcri tematici del teorico François Delsarte, che ricerca l'autenticità del gesto espressivo incentrato sullo studio del linguaggio del corpo attraverso la legge di corrispondenza tra stati d'animo e manifestazioni somatiche (Randi, 1996). Tra gli artisti che a lui si ispirano, Isadora Duncan afferma il bisogno del corpo di svincolarsi dalla rigida formalità del balletto per ricongiungersi all'essenza delle emozioni e della natura secondo il senso sociale, i processi rituali e il gusto artistico della classicità greca (Duncan, 1928: 55-56). Successivamente, Mary Wigman supera la concezione del danzatore come interprete di un personaggio narrativo; attraverso la spersonalizzazione del gesto, il corpo diviene un veicolo puro per far affiorare stati emotivi inconsci e pulsioni universali (Wigman, 1966: 41-42). Doris Humphrey (1972: 222-223) propone un corpo in continua oscillazione tra due punti di morte – quella statica e quella dinamica – riportando nei principi di caduta e recupero i riferimenti dionisiaci e apollinei nietzschiani (Nietzsche, 1977; ed. or. 1872). Nell'edificare il presente progetto artistico, l'opera di Rudolf Laban (1960: 1-2) risulta tra le più decisive: i suoi studi coreutici generano un significativo ponte tra il corpo danzato e il corpo comune (*pedestrian movement*) (Banes, 1987: 15-16), avviando una riconciliazione tra danza e comportamento sociale ampiamente esplorata successivamente dalle avanguardie post-moderne americane (Banes, 1987: 11-12). Tale decostruzione dell'estetica spettacolare trova il suo culmine programmatico nel celebre *No Manifesto* (Rainer, 1965: 178) del 1965 di Yvonne Rainer, che rifiuta categoricamente il virtuosismo, la seduzione teatrale e il coinvolgimento emotivo convenzionale, rivendicando l'essenza materica e oggettiva del corpo in movimento. Tali avanguardie, accanto a tutti i movimenti innovatori decorsi nel Novecento, conducono la danza a favorire pratiche di indagine ontologica sul movimento come matrice dell'esistenza stessa. Seguendo questa tipologia di approccio, la coreografia sconfina verso la via della fenomenologia, rendendo possibile, oggi, pensare e materializzare un corpo capace di abitare lo spazio antepredicativo (Husserl, 2007: 40-41) del linguaggio e dargli forma. Nell'intento di decostruire e superare radicalmente la presunta scissione cartesiana tra pensiero, linguaggio e azione – un'istanza ampiamente indagata dalle neuroscienze e dalla mente fenomenologica (Gallagher & Zahavi, 2009) – la pratica coreografica rappresenta una chiave di accesso privilegiata. Per legittimare l'uso del corpo come strumento di indagine epistemologica, occorre ripercorrere l'orizzonte tracciato da Martin Heidegger in *Essere e tempo* (Heidegger, 1976). Heidegger distingue tra *die Sprache* - il linguaggio formalizzato - e *die Rede* - il discorso -. Il discorrere non

coincide affatto con il parlare verbale: la *Rede* è la nostra articolazione originaria della comprensibilità del mondo, il Logos, mentre, è inteso come puro «lasciar vedere mostrando» (Heidegger, 1976: 48). Tuttavia, Heidegger sottopone il linguaggio a una progressiva astrazione desomatizzante, tralasciando la dimensione fisica e materiale del corpo a favore di un'analisi esistenziale (Aho, 2009: 13-17). È in questa lacuna ontologica che si innesta la necessità risolutiva della fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty. Il filosofo francese restituisce alla parola la sua ineludibile stoffa gestuale e il suo spessore patico-carnale. Merleau-Ponty riconosce che il corpo non è un oggetto nel mondo, ma il nostro stesso mezzo di avere un mondo: «il corpo umano è Simbolismo» (Merleau-Ponty, 2003: 318). Egli ridà la parola alla carne: il gesto diviene la cosa stessa nel momento del suo farsi. Come nota il filosofo analizzando l'immanenza del senso, «il gesto non rimanda semplicemente alla collera, bensì è la collera stessa» (Merleau-Ponty, 2003: 254). Il corpo del performer si svela così come una verità prelogica e una manifestazione ante predicativa la cui danza si appropria della *Rede* heideggeriana incarnandola: il movimento diviene esso stesso inchiostro, sintassi e materia della parola nello spazio-tempo della performance. Affinché questo corpo fenomenologico possa farsi autentica sintassi, la drammaturgia del movimento deve rispondere ai parametri strutturali della linguistica generale. La scrittura coreografica istituisce, così, una funzione segnica in cui la materialità stessa del corpo costituisce il discorso (De Saussure, 1967: 83-85). Il concetto saussuriano di valore permette alla scrittura coreografica di operare all'interno di un sistema chiuso di opposizioni differenziali (De Saussure, 1967: 143-145). Sulla scena si riproducono così l'asse sintagmatico (la sequenza cinetica) e l'asse paradigmatico (la scelta di un movimento piuttosto che un altro), rendendo il gesto un'autentica unità linguistica. Tuttavia, assumere con tale radicalità la corporeità come testo non implica una sterile sottomissione della danza alla grammatica del verbo. Al contrario, impone il superamento di un approccio strettamente logocentrico alla composizione. Se il corpo agisce all'interno di una sintassi, la sostanza del suo dire sfugge alla rigida costrizione fonetica. La ricerca si sposta, dunque, sull'indagine di un pensiero per immagini che, in accordo con Gillo Dorfles (1962), precede filogeneticamente il pensiero per vocaboli. Mentre l'espressione verbale è condannata alla successione temporale, l'immagine e il gesto si presentano come fenomeni istantanei e transdimensionali (Dorfles, 1962: 82-84). La teoria di Umberto Eco sulla «nebulosa di contenuto» (Eco, 1975: 300) risulta qui illuminante: il gesto coreografico porta con sé un'eccedenza di significato, rinunciando a una denotazione univoca per farsi portatore di una semiosi illimitata (Eco, 1975: 97-100). Questa trasfigurazione del gesto, per quanto densa sul piano cognitivo, non si esaurisce tuttavia in una dimensione puramente interpretativa o contemplativa. La nebulosa di senso, nel momento esatto in cui viene incarnata sulla scena, spezza la rassicurante dicotomia classica tra il significare e il fare, convertendo l'ambiguità semantica in una forza intrinsecamente attuativa. Interrogando la pragmatica di John L. Austin (1987: 9-11),

la scomposizione del movimento rivela una tridimensionalità operativa inscindibile: un atto locutorio (la pura esecuzione biomeccanica); un atto illocutorio (l'intenzionalità performativa dell'interprete); e un atto perlocutorio (l'impatto affettivo e cinestetico suscitato nello spettatore, innescando una risonanza empatica). Affinché il gesto possa sostenere tale densità pragmatica senza scadere nel meccanicismo, il corpo del danzatore deve essere inteso in un'accezione squisitamente proairetica (Gasparotti, 2024: 28). Tale prospettiva coglie il corpo nel suo intrinseco farsi azione: essa rappresenta l'impulso vitale e invisibile che precede la forma, l'intenzione profonda che guida tensivamente il corpo materiale ancor prima che l'azione diventi visibile e conclusa. Si tratta del «corpo immaginato» (Todd, 2012: 34-36), ovvero, quel sistema di immagini mentali che, secondo la lezione di Mabel Elsworth Todd, precede e informa la risposta motoria guidando tensivamente e orientando il soma nell'azione scenica. È proprio questa matrice invisibile a garantire la libertà ermeneutica e lo stato di presenza dell'esecutore: tale concezione permette infatti di riprodurre uno stesso schema di movimento declinandolo in numerose rimodulazioni «timbriche» (Borriello, 2017) affinché, rinnovato il movimento, si rinnovi anche il pensiero, lo spazio performativo e viceversa. È esattamente in questa osmosi continua tra l'invisibile dell'intenzione e il visibile dell'azione che l'impianto teorico precipita nell'orizzonte operativo della ricerca facendosi drammaturgia. Se il corpo immaginato agisce come un motore che rinnova costantemente il gesto, la sfida diviene strutturare una composizione capace di accogliere questa mutevolezza per rievocare il peso del passato.

La pratica coreografica TRAME, oggetto di questo studio, nasce dunque dall'esigenza artistica di rappresentare in danza non un ricordo cristallizzato, ma il flusso ininterrotto di immagini emotive e memorie sedimentate. Gli elementi cardine dell'indagine sono il testo e il movimento. Entrambi costituiscono declinazioni parallele del concetto di flusso. Da una parte, i testi vengono generati adottando la matrice letteraria del flusso di coscienza (James, 1950: 230-235), priva di censure sintattiche. Questa specifica architettura compositiva permette di svincolare l'enunciazione dalle rassicuranti logiche della narratologia lineare, lasciando affiorare in modo rapsodico memorie e suggestioni viscerali. Dall'altra, l'indagine fisica si radica nel principio di consequenzialità o di successione derivato dalla Teoria dell'armonia del movimento (*Choreutics*) di Rudolf Laban (1966: 152-165) e riassumibile nelle azioni di Spargere e Raccogliere. Sulla scena, tale paradigma viene esplorato attraverso l'interazione di un trio che declina il flusso in tre vettori d'azione concatenati: il soggetto A innesca l'azione centrifuga dello spargere (Laban, 1966: 53) agendo e manipolando il corpo del soggetto B, che di conseguenza viene sparso. Quest'ultimo articola il movimento in uno stato di permeabilità strutturale rifacendosi ai principi del *Release*[1] per favorire una biomeccanica fluida ed ergonomica, ne-

[1] Con il termine *Release* si intende quella pratica coreutica consolidata a partire dagli anni Settanta, incentrata sull'abbandono del peso corporeo, sull'allineamento scheletrico e sull'eliminazione delle

cessaria sia per reagire organicamente all'impulso ricevuto, sia per predisporsi al successivo intervento del soggetto C. È quest'ultimo, infatti, a operare l'azione centripeta del raccogliere. Questa fase si configura come l'inglobamento di un atto estraneo in cui, pur nello sfasamento in cui il corpo sparso versa, le membra si riavvicinano a qualcosa a cui sono di per sé già vicine, ma in un senso diverso, rinnovato. Si concretizza, in questo modo, il tentativo scenico di ricomporre i frammenti sparsi della memoria. Questa complessa triangolazione vettoriale, tuttavia, per non risolversi in una mera astrazione cinetica, necessita di un vincolo strutturale che ne governi l'evoluzione. Il nesso fondante tra l'occupazione dello spazio e la drammaturgia si realizza, infatti, attraverso un profondo lavoro ritmico e metrico. Il testo, di fatto, nasce già come una vera e propria partitura metrica della composizione coreografica. Nel momento in cui la parola cede alla voce, essa impone una griglia temporale fatta di accostamenti contrappuntistici precisi, collisioni e sfasamenti intenzionali tra l'articolazione del movimento e l'enunciazione verbale. Le modulazioni dei tre interpreti all'interno di questi vincoli generano continue alterazioni di coordinazione e dinamica, permettendo, così, al gesto di anticipare o ritardare la propria manifestazione sulle singole parole. Dunque, la relazione tra testo e corpo si traduce in una rigorosa prassi cronometrica, dove lo spazio viene misurato e regolato dalle pulsazioni della memoria. Se si accetta, platonicamente, che il tempo è espressione del divenire nello spazio (Platone, 2000, *Timeo*: 37d-38b), la gestione temporale si configura come veicolo primario di avvicinamento o distanza tra corpi. Affinché l'incontro tra parola e soma non si risolva in una mera sovrapposizione casuale, la prassi si dota di una rigorosa architettura temporale in cui agiscono due piani strutturali. La macro-struttura definisce l'associazione di una specifica frase di movimento a una corrispondente frase testuale. All'interno di questa unità si articola la micro-struttura, ovvero l'ossatura ritmica e temporale interna della frase. Essa definisce i contrappunti specifici: stabilisce con esattezza matematica quando, e in corrispondenza di quali singole parole, parti di esse, o silenzi, ciascuno dei tre interpreti debba innescare l'azione o permanere nell'immobilità. L'unione di questi elementi offre una visione singolare e olistica della performance in cui lo spostamento dei contrappunti micro-strutturali genera la pluralità di accessi alla lettura dell'opera.

Il Caso Studio Arbëreshë: La lingua come traccia e innesto

L'utilizzo dell'arbërisht per i testi coreografici attiva un processo in cui il corpo performativo si fa archivio vivente. L'incontro con l'alterità di una lingua straniera genera ciò che Greimas definisce un'isotopia (Greimas, 2000: 83): le

tensioni muscolari superflue a favore di una biomeccanica fluida ed ergonomica. Su queste pratiche, di fondamentale importanza per l'evoluzione della *post-modern dance* (Banes, 1987).

decodifiche imprevedibili divengono fertili inferenze che arricchiscono il testo. A titolo di esempio, si riporta uno dei testi isotopici bilingui sviluppati durante la ricerca, che funge da innesto metrico e semantico:

> Guarda bene prima të shkosh udhën, perché è proprio li che lei mund it qianj, ka një anë e ka një etër, aspetta! Vai, nani mund vesh. Ti ricordi tutto? Buongiorno, ho ca shurbise da prendere e portare via. Di chi sono figlio? Troverai un padre edhe ndë vete in guerra, userai duart tënde per mangiare ma non grikën etij. Alla fine della discesa, di fronte al muro ilartë e vuoto fai passare quelli çë nëng të shofjin, e con il vento forte che li sempre tëhelq mos ez prapa leshvet che ritornano indietro, sbatti i piedi, hap sytë. Buongiorno. Continua, ripeti, le cose cë ajo të jep sono solo quelle che non può avere, non c'entrano një koc rockije, ma le offerte girano mbalë atë lastir hekuri filante e tuo padre mangerà mirë senza atë gjisht che ha perso, non mettere bocca! Rispondi qualcosa, ricambierà il tono e verrà il silenzio. Sei gioia adesso? Gjithë la sua figura shkon e priret, insieme alle cose stonate cë të thojin che è il tempo di sfidare anche le orecchie, che dalle orecchie tramite la testa al cuore. Mbiatu, dritto. Buongiorno buongiorno buongiorno. Ajo është e madhe ma cosa te lo dico a fare. Ato corone secche çë sjell ndër koc prima o poi ti faranno venire nenj artrosi cifotica, ma lei è alta, e bukur, formosa, quando cammina duket non essere neanche mbi dhe. U i thom «lo so!» Ohh ti sto dicendo che lo so! Cerca gli angoli, tund le cose e gjo gli angoli. Si sa nascondere bene, perché ti guarda sempre, nëng fijo mai. Lo sa… edhe ti volevi andare jo? Ma senza di lei… allora ka të shkaptosh ma aspetta! Ti ricordi tutto? Ata che non ti guardano, muri vuoto, un lato e poi l'altro, buongiorno, ti ricordi tutto? Mban mend gjithësej? Ti ricordi tutto?[2]

L'analisi performativa e semiotica di questo testo rivela come l'alternanza di codice tra italiano e arbërisht non assolva a una mera funzione folcloristica, bensì agisca come la restituzione scenica e materica di un autentico processo cognitivo. Sul piano fonetico e performativo, l'emersione della lingua minoritaria si manifesta con il fluire naturale e organico tipico del pensiero bilingue, i due idiomi non entrano in collisione, ma scivolano l'uno nell'altro pur appartenendo a registri grammaticali e fonetici del tutto divergenti. Il corpo del performer accoglie questa dualità linguistica non come una frattura prosodica, ma come un continuum in cui la lingua madre e quella di adozione abitano la

[2] Testo originale a cura di Gianluca Possidente. L'estratto è parte della performance *Trame motit*, andata in scena presso il Teatro Palladium di Roma il 7 novembre 2025 contestualmente al Convegno Dipartimentale di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre.

medesima carne in perfetta osmosi. Questa fluidità enunciazionistica, tuttavia, genera un duplice effetto pragmatico: se per l'interprete il passaggio all'arbërisht rappresenta un fluire coerente e ininterrotto, per lo spettatore – sprovvisto del medesimo codice – si tramuta in un inatteso inciampo semantico. Ed è proprio in questa delicata soglia, dove la fluidità del pensiero bilingue si scontra con l'opacità della ricezione del pubblico, che la parola cessa di essere puro significato verbale per farsi massa vibratoria, suono e movimento. In questa ottica, la trasmissione di memorie si traduce in tensioni vettoriali (Lehmann, 2017: 180-185) e dinamiche fisiche in quanto stimoli di quel riflesso condizionato da un archivio culturale che rifiuta di essere musealizzato e sceglie di essere agito (Taylor, 2003: 19-20).

Frontiere tecnologiche: l'Intelligenza Artificiale come editor drammaturgico

L'approdo contemporaneo di tale impianto si compie anche attraverso lo sviluppo dell'omonimo software TRAME, una traiettoria dell'AI che si inserisce nel fecondo filone della *Digital Performance* (Dixon, 2007). Concepito come editor drammaturgico digitale basato su algoritmi di *Pose Estimation* (Redmon *et al.*, 2016: 779-788), il sistema mappa la biometria per il riconoscimento semantico dell'intenzionalità del gesto. Inserendosi nel solco di sperimentazioni storiche come la *Motion Bank* di Forsythe (Monda, 2016) e il *Living Archive* di McGregor (Freyne, 2020: 88-92), TRAME non mira a una fredda digitalizzazione, ma a tradurre i principi labaniani in parametri computabili. Infatti, tale operazione non si limita all'applicazione di modelli di tracciamento preesistenti su sequenze cinetiche, ma presuppone un orizzonte di ricerca ben più radicale: la codifica e lo sviluppo parallelo del sistema di analisi del movimento di Rudolf Laban (Laban & Lawrence, 1947; Laban, 1960) sotto forma di Intelligenza Artificiale. L'obiettivo dello sviluppo informatico in corso è addestrare l'architettura neurale affinché superi il semplice calcolo delle coordinate vettoriali o la mera biometria scheletrica. L'algoritmo viene istruito per comprendere qualitativamente l'intenzione del gesto, riconoscendo e processando dinamicamente i fattori primari teorizzati dal coreografo: l'impiego del peso, l'attitudine verso lo spazio, il controllo del tempo e la gestione del flusso. Per raggiungere questo traguardo, l'algoritmo calcola costantemente le variazioni morfologiche e spaziali del corpo – misurando dinamicamente l'espansione e la contrazione delle estremità articolari rispetto al baricentro del tronco – al fine di categorizzare il movimento in specifici atti linguistico-motori: «spargere», «raccogliere», «transizione» e «pausa». Tuttavia, la traduzione del gesto organico in dato algoritmico pone un problema ermeneutico complesso: il rischio di una sovralettura da parte dell'Intelligenza Artificiale, la quale, in assenza di filtri, tenderebbe a interpretare micro-aggiustamenti po-

sturali, respiri o atti involontari come scelte drammaturgiche drastiche[3]. Per ovviare a tale criticità, sono state implementate rigide soglie di intenzionalità. Il sistema applica un buffer di memoria temporale imponendo che il riconoscimento si attivi solo al superamento di precise soglie spaziali e volumetriche. Questo muro del silenzio algoritmico garantisce che la macchina isoli solo i macro-movimenti volontari, ignorando ciò che non possiede chiara forza illocutoria. A questo si affianca uno scudo per il calcolo delle occlusioni, che preserva l'integrità del tracciamento durante le complesse fasi di *partnering*, discriminando accuratamente le singole identità fisiche. Traducendo il flusso continuo del movimento in etichette semantiche discrete e temporizzate, la tecnologia interviene, eseguendo le indicazioni dell'utente, sulla strutturazione del materiale artistico, calcolando e ri-fasando le possibili intersezioni temporali tra il testo e il gesto. In questo orizzonte liminale, il corpo performativo e le sue intersezioni temporali si offrono come dati oggettivamente misurabili, proiettando la semiotica del corpo nella complessità relazionale della dimensione *onlife* (Floridi, 2015: 7-13). TRAME permette di valutare la pluralità di accessi alla lettura, ovvero, spostando i punti di innesto tra parola e movimento, attraverso l'Intelligenza Artificiale si ricalcola l'orizzonte perlocutorio dell'opera. Nello sviluppo della piattaforma digitale, la tecnologia non intende sostituire la carne, bensì ne amplifica l'eco e ne diviene luogo di osservazione e analisi, in cui il non detto trova finalmente una sua concreta sintassi.

Conclusioni

A conclusione di quanto tracciato, appare evidente come la prassi coreografica e il dispositivo TRAME non si limitino a documentare una cultura in diaspora, ma ne ridefiniscano attivamente i meccanismi di sopravvivenza attraverso il corpo. Svincolata dall'obbligo rassicurante della narrazione lineare, la memoria smette di essere un reperto museale per farsi materia viva, divenendo essa stessa l'impulso vitale e il soggetto computabile dell'azione scenica. In questa sintassi ibrida, il tempo abbandona la sua tradizionale dimensione storica per farsi pura metrica. Si trasforma in una partitura rigorosa di appuntamenti e contrappunti tra il gesto e la parola: un autentico metronomo relazionale che scandisce l'avvicinamento e la distanza tra i corpi. Ed è proprio all'interno di questo reticolo ritmico che il linguaggio subisce una duplice e

[3] Questo limite ermeneutico, noto in ambito informatico e di *Computer Vision* come *semantic gap*, evidenzia l'incapacità intrinseca degli algoritmi di *Human Activity Recognition* di distinguere l'intenzionalità di un'azione dal puro rumore di fondo (la cosiddetta *Null Class*), generando «falsi positivi». In ambito performativo digitale, la letteratura ha ampiamente documentato come i sistemi di tracciamento, in assenza di calibrazioni algoritmiche (o *thresholds*), elaborino tremori o micro-aggiustamenti fisiologici alla stregua di input volontari (Salter, 2010: 261-265; Birringer, 2008). Sulla problematica del riconoscimento computazionale dell'intenzione qualitativa (l'*Effort* labaniano) rispetto al mero dato cinematico, si rimanda inoltre a Monda, 2016.

simultanea riattivazione. Da un lato, si codifica una prassi compositiva del tutto inedita: la formalizzazione di un sistema in cui testo verbale e movimento si strutturano vicendevolmente su basi puramente metriche e ritmiche costituisce una metodologia finora inesplorata nel panorama performativo, capace di superare il tradizionale uso didascalico o illustrativo della parola in scena per fondare una metodologia coreografica nuova. Dall'altro lato, all'interno di questa inedita architettura, la lingua arbërisht viene letteralmente risvegliata nella carne. Il fluire del pensiero bilingue cessa di essere un'eco nostalgica per farsi inciampo semantico e massa vibratoria nel presente. In questa prospettiva, l'appartenenza a un'entità minoritaria si manifesta come prepotente rivendicazione di *agency*. Non si tratta di ripristinare malinconicamente un passato perduto, precluso dall'inesorabile svanire della performance nel suo *hic et nunc* (Phelan, 1993: 146), ma di orchestrare dinamicamente i frammenti del presente. Affidando il vocabolario ancestrale e la teoria labaniana alle architetture neurali, e ancorandole alla verità antepredicativa del corpo, la ricerca intende dimostrare che la tradizione resiste all'oblio quando accetta di essere costantemente rideclinata, tramutando la memoria del passato nel principio vitale di una nuova presenza.

Bibliografia

AHO, K.A. (2009). *Heidegger's Neglect of the Body*. Albany: State University of New York Press.

ALTIMARI, F. (1994). Gli arbëreshë: significato di una presenza storica, culturale e linguistica. In Altimari, F. e Savoia, L. M. (a cura di), *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici e storico-culturali sulle comunità arbëreshe*. Roma: Bulzoni, 9-32.

ASSMANN, J. (1997). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.

AUSTIN, J.L. (1987). *Come fare cose con le parole*. Genova: Marietti.

BANES, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.

BARTENIEFF, I., & LEWIS, D. (1980). *Body Movement: Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach.

BIRRINGER, J. (2008). *Performance, Technology, and Science*. New York: PAJ Publications.

BORRIELLO, A. (2017). *Chiedi al tuo corpo. La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*. Macerata: Ephemeria.

DE SAUSSURE, F. (1967). *Corso di linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza.

DI MARTINO, C. (1994). *Segno, gesto, parola. Da Heidegger a Mead*. Pisa: ETS.

DIXON, S. (2007). *Digital Performance*. Cambridge (MA): MIT Press.

DORFLES, G. (1962). *Simbolo, comunicazione, consumo*. Torino: Einaudi.

DUNCAN, I. (1928). *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Inc.

ECO, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.

FLORIDI, L. (a cura di). (2015). *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*. Cham: Springer.

FOUCAULT, M. (1980). *L'archeologia del sapere*. Milano: Rizzoli.

FREYNE, D. (2020). Wayne McGregor and Google: Dance and the Living Archive. *Dance Research Journal*, 52(3), 88-92.

GALLAGHER, S., & ZAHAVI, D. (2009). *La mente fenomenologica*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

GASPAROTTI, R. (2024). *La danza profonda. Per una kairosofia del cogitare creativo*. Pompei: Kaiak Edizioni.

GREIMAS, A.J. (2000). *Semantica strutturale*. Roma: Meltemi.

HEIDEGGER, M. (1976). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.

HUMBOLDT, W. VON. (1991). *La diversità delle lingue*. Roma-Bari: Laterza.

HUMPHREY, D. (1972). *Doris Humphrey: An Artist First*. Middletown: Wesleyan University Press.

HUSSERL, E. (2007). *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica*. Milano: Bompiani.

JAMES, W. (1950). *Principi di psicologia*. Milano: Principato.
LABAN, R. (1960). *The Mastery of Movement*. London: Macdonald & Evans.
LABAN, R. (1966). *Choreutics*. Londra: MacDonald & Evans.
LABAN, R., & LAWRENCE, F.C. (1947). *Effort*. London: Macdonald & Evans.
LEHMANN, H.-T. (2017). *Il teatro postdrammatico*. Imola: Cue Press.
MERLEAU-PONTY, M. (2003). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani.
MONDA, L.G. (2016). *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank*. Roma: Dino Audino.
MOSELEY, C. (a cura di). (2010). *Atlas of the World's Languages in Danger* (3ª ed.). Parigi: UNESCO Publishing.
NIETZSCHE, F. (1977). *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi.
PHELAN, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londra-New York: Routledge.
PLATONE (2000). *Timeo*. (G. Reale, Trad.). Milano: Bompiani.
PONTREMOLI, A. (2002). *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
RAINER, Y. (1965). Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called 'Parts of Some Sextets'. *Tulane Drama Review*, 10(2), 178.
RANDI, E. (1996). *Il magistero perduto di Delsarte*. Padova: Esedra.
REDMON, J. *ET AL*. (2016). You Only Look Once: Unified, Real-Time Object Detection. *Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*, 779-788.
SALTER, C. (2010). *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge (MA): MIT Press.
SMITH, A.D. (1992). *Le origini etniche delle nazioni*. Bologna: Il Mulino.
TAYLOR, D. (2003). *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press.
TODD, M.E. (2012). *Il corpo pensante. Fisiologia e psicologia del movimento*. Roma: Epsylon Editrice.
WIGMAN, M. (1966). *The Language of Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.

Una pluralità di voci, non solo interne al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, ma anche provenienti da studiosi e studiose di altre istituzioni italiane e internazionali, esplora il tempo quale categoria trasversale, in grado di mettere in comunicazione saperi apparentemente lontani. Il confronto si sviluppa lungo quattro sezioni che trattano rispettivamente dei rapporti tra tempo e memoria, tempo e identità, tempo e linguaggi e, infine, del tempo tra ricerca scientifica e ricerca artistica. Nel complesso, il volume testimonia non soltanto un'attività di natura scientifica, ma anche un modo concreto di intendere il ruolo di un Dipartimento nell'università contemporanea: una comunità di ricerca capace di produrre conoscenza attraverso il dialogo tra discipline diverse.

VALENTINA DERIU

è post-doc al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre, dove ha conseguito il dottorato in Filosofia ed è membro del CosmicLab. La sua attività di ricerca si concentra sull'analisi empirica e concettuale dei processi neurocognitivi alla base della narrazione e sul rapporto tra memoria, identità personale e linguaggio.

SOFIA SANDRESCHI DE ROBERTIS

è assegnista di ricerca al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filosofia. Si occupa di filosofia francese del XIX e del XX secolo, delle filosofie dell'abitudine, nonché dei rapporti fra filosofia e letteratura.

SIMONA SILVESTRI

è dottoranda in "Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza" al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre con un progetto sulla ritmica dalcroziana. Abbina a tale percorso la formazione artistica, attraverso la collaborazione con Officine Fotografiche Roma.

MARTINA VITA

è dottoranda in "Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza" al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul cinema d'animazione, le sue interrelazioni con il digitale e le forme di precinema, le prospettive neurocognitive dell'immagine animata.

Roma Tre